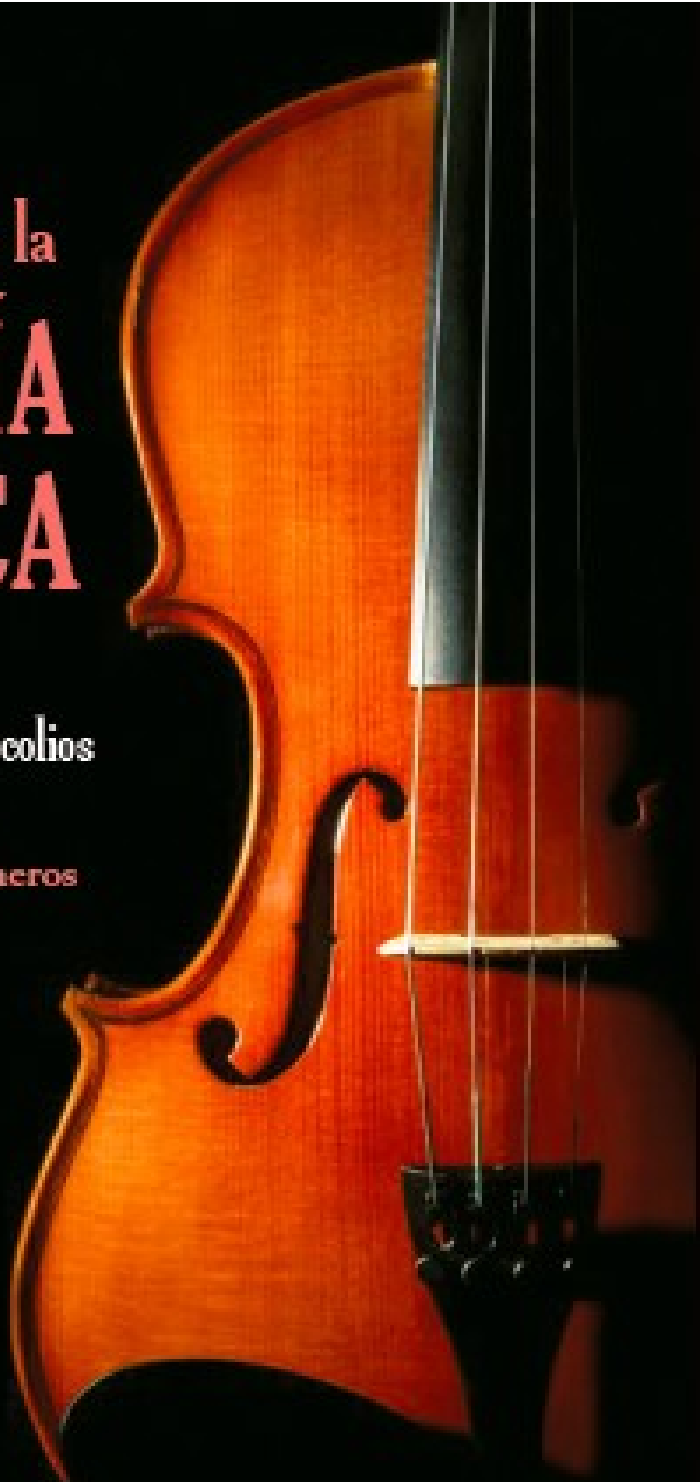
HISTORIA de la FILOSOFÍA de la MÚSICA

Una introducción a sus antecedentes, aporías y escolios

Óscar Andrés Cortés Cisneros



Palabra de Clío

Historia de la filosofía de la música

Una introducción a sus antecedentes, aporías y escolios

Óscar Andrés Cortés Cisneros

palabra de Clío
historiadores mexicanos

"Divulguemos la Historia para mejorar la sociedad"

Creative Commons

Historia de la filosofía de la música
Una introducción a sus antecedentes, aporías y escolios

Coordinación editorial: José Luis Chong

© 2007, Palabra de Clío, A. C.
Insurgentes Sur # 1814-101. Colonia Florida.
C.P. 01030 Ciudad de Mexico.

Diseño de portada y maquetación: Patricia Pérez Ramírez
Foto de portada
Cuidado de la edición: Víctor Cuchí Espada

Primera edición: febrero de 2020

ISBN: 978-607-8719-03-7

www.palabradeclio.com.mx

Impreso en México-*Printed in Mexico*

A mis padres,
Jorge Cortés y María Elena Cisneros

ÍNDICE

Agradecimientos 9
Prólogo *La música y la armonía del mundo* 11
Advertencia 25
Introducción 27

PROLEGÓMENOS SOBRE LA FILOSOFÍA DE LA MÚSICA 37

Meditación preliminar sobre los conceptos filosofía y música 37

i. Meditaciones generales en torno a la filosofía 38
ii. Meditaciones generales en torno a la música 52
iii. Hacia una concepción general de la filosofía de la música 64
iv. Propuesta metodológica para la filosofía de la música 68
Cuatro problemas elementales referentes al concepto de música 68
Diez proposiciones básicas para la metodología general de la filosofía de la música por Lewis Rowell 73

PRIMERA PARTE
SOBRE LA FILOSOFÍA DE LA MÚSICA EN EL MUNDO ANTIGUO: TEOLOGÍA Y COSMOLOGÍA DE LA MÚSICA 79

Antecedentes de la filosofía de la música en el mundo antiguo: sobre el ritmo, la métrica, la melodía, el silencio y la armonía del universo 81

i. Presuposiciones de la filosofía de la música en el mundo antiguo 82
ii. Exégesis propedéutica para la filosofía de la música en el mundo antiguo 84
iii. India: la filosofía de la música brahmánica 90
iv. Persia: la filosofía de la música zaratústrica 103
v. China: la filosofía de la música del cielo y la tierra 112

vi. Egipto: la filosofía de la música heliopolitana y menfita 121
viii. Grecia: la filosofía de la música pitagórica apuntes finales para la filosofía de la música en el mundo antiguo 132

SEGUNDA PARTE
SOBRE LA FILOSOFÍA DE LA MÚSICA EN LA ANTIGÜEDAD TARDÍA, MEDIOEVO, RENACIMIENTO Y BARROCO 151

Una renovación de la metafísica y teología de la música del mundo antiguo 153

i. Antigüedad tardía. 154
Hermes Trismegisto: silencio, conocimiento y armonía del cosmos tripartito 155
Claudio Ptolomeo: el concierto del sistema geocéntrico del mundo 160
Arístides Quintiliano: metafísica, física y ética de la música 168
Plotino: la armonía emanada de lo Uno 173
Sefer Yeṣirah: las letras creadoras de Dios 180
Agustín de Hipona: modulación, métrica y número 185

ii. Medioevo 189
Severino Boecio: la música mundana, instrumental y humana 190
Juan Escoto Eriúgena: la armonía natural de Dios 194
Ikhwan al-Safa': el laúd y sus correspondencias musicales 199
Ibn al-'Arabī: el poder creador de la palabra divina 201
Ŷalal ad-dín Rumi: el corazón de la danza mística 208

iii. Renacimiento y barroco 212
Marsilio Ficino: el uno, la estética y la armonía celestial 214
Francesco Giorgi: la unidad de la armonía simbólica del mundo 218
Gioseffo Zarlino: la teoría musical anismática y orgánica 222
Robert Fludd: las pirámides de la armonía del mundo 226
Johannes Kepler: el concierto del sistema heliocéntrico del mundo 230

iv. Anotaciones finales sobre la filosofía de la música en la antigüedad tardía, Medioevo, renacimiento y barroco 235

TERCERA PARTE
SOBRE LA FILOSOFÍA DE LA MÚSICA EN LA ILUSTRACIÓN, ROMANTICISMO, EDAD MODERNA Y ACTUALIDAD 243

Una revisión del pensamiento filosófico-musical: cuatro momentos históricos en la ilustración, romanticismo, edad moderna y actualidad 245

i. Primer momento histórico 246
Jean-Phillippe Rameau y Johann Sebastian Bach: dos grandes teóricos de la música 246
Robert Smith y Leonhard Euler: los primeros autores de la filosofía de la música 248

ii. Segundo momento histórico 250
James Rush: el filósofo de la voz 250
Giuseppe Mazzini: el político de la música 252
Ferdinand Hand: el esteta de la música 253
William M. Higgins: el físico de la música 256
William Pole: el músico-filósofo 257

iii. Tercer momento histórico 260
Ferruccio Busoni: el nuevo esteta de la música 261
Herbert Hains Britan: el psicólogo de la música 262
C. E. Stromeyer: el físico especulativo de la música 265
Harriet A. Seymour: la filósofa de la educación musical 266
Walter J. Turner: el poeta-filósofo de la música 268

iv. Cuarto momento históricoo 269
Ernest Bloch: la filosofía utópica-musical 270
Theodor Adorno: el filósofo de la semántica-musical 271
Marius Schneider: el musicólogo de la filosofía musical megalítica 273
John Ronald Reuel Tolkien: Eru y la música de los Ainur 274
Lewis Rowell: el compositor-filósofo 277
García Bacca: el último gran músico de la filosofía natural 279
Gustavo Bueno: el filósofo materialista de la música 280

v. La filosofía de la música en la actualidad 284

vi. Observaciones finales 285
Conclusiones 290

Glosario de conceptos fundamentales de la música 297
Bibliografía 321

AGRADECIMIENTOS

Aquí comienza primero el agradecimiento a la Consciencia Infinita, que los sabios llaman con distintos nombres, y a mis padres, don Jorge y María Elena. Hay una máxima que reza así: "Todo lo que está enfrente de mí es mi maestro". Practicar este principio sapiencial con una diligencia constante dirige hacia una vida dedicada al estudio y la enseñanza, a la reverencia de la vida, el espíritu y el ser, y al sentimiento profundo y sincero de agradecimiento a todos los maestros encontrados en el sendero de cada uno.

Por esta justa razón siempre es preciso agradecer cuanto se ha aprendido en la vida a los maestros que enseñaron tanto en el pasado a través de sus vidas y escritos, como de aquellos que enseñan ahora en el presente, y también, cuando llegue su momento, a todos aquellos que vendrán en el futuro.

En este sentido, agradezco a mi amigo el maestro Jesús Heriberto Ureña Pajarito, por sus comentarios críticos, al doctor José Antonio Cervera Jiménez por su cálida amistad, revisión y presentación del proyecto de investigación, al doctor Filippo Constantini por la revisión y comentarios al texto, y al doctor José Luis Chong, coordinador general de Editorial Palabra de Clío. Así como también a mis estimados maestros de música la maestra Angélica Zataráin Duran, el maestro Héctor Gómez Espinoza y el maestro Hugo Uribe Jáuregui por sus instrucciones en el arte del violín, a la maestra Flor Griselda Valle Ramírez, el maestro Juan Ramón Valencia Mendoza y al maestro Arturo Ascencio Hernández por sus enseñanzas sobre la teoría y práctica de la música. A todos ellos, gracias.

Prólogo
LA MÚSICA Y LA ARMONÍA DEL MUNDO

José Antonio Cervera

El lector tiene entre manos una magna obra. Esta *Historia de la filosofía de la música* es un trabajo realmente notable. Su título puede parecer, a primera vista, un tanto confuso (¿es una historia de la música?, ¿o es una filosofía de la música?, ¿qué es eso de una historia de la filosofía de la música?). Pero no hay que dejarse llevar por las primeras impresiones. En el texto se explica muy bien qué entiende el autor, Andrés Cortés, por el término *filosofía de la música*. Y todo el libro es, realmente, de historia. Se hace una historia de cómo los seres humanos han considerado, a lo largo de los milenios, esa expresión artística y espiritual que llamamos música. Esta obra, por tanto, es realmente una *historia de la filosofía de la música*. En ese sentido, es un trabajo pionero, no sólo en español, sino quizá en cualquier idioma. Y su alcance va más allá de lo que normalmente entendemos por *música*. A lo largo de sus páginas, sobre todo en la primera parte, se exponen elementos culturales, religiosos, de distintas civilizaciones, pues no es posible entender la música de los pueblos del mundo sin tener una cierta idea sobre su cosmovisión. Eso es lo que el autor pretende y consigue en este libro, que es un producto de investigación académica y, al mismo tiempo, está escrito en un lenguaje cercano que cualquiera puede entender. Por eso creo que esta obra va a gustar tanto a eruditos como al gran público.

Este prólogo ha empezado como una simple reseña, y no es lo que pretendo hacer. No me voy a molestar en explicar, resumir, anticipar al lector qué va a encontrar en este libro, porque eso está magistralmente expuesto por el autor en la Introducción. De hecho, no sólo ahí, sino también en los Prolegómenos se explica de manera profusa y se justifican todos los pasos que se dan para llegar al objetivo de presentar una historia de la

filosofía de la música. A lo largo de toda la obra se explica la vida y su relación con la música de numerosos "sabios" de la historia de la humanidad, de varias épocas, continentes, culturas. E incluso de personajes que uno no relacionaría a primera vista con la música, como, por ejemplo, grandes astrónomos (como Kepler), o matemáticos (como Euler), o incluso escritores y filólogos de la época actual (como Tolkien). Todo el libro es de una gran multiplicidad. Yo diría que es *global* en el amplio sentido de la palabra, y a la vez contiene una gran unidad. Esto lo convierte en un paradigma de la "unidad en la diversidad", máxima fundamental de todos los místicos de la historia, sin cuya referencia no se puede entender la música humana.

Repito, el presente prólogo no pretende ser una reseña ni un resumen de esta *Historia de la filosofía de la música*. Lo que quiero es tratar de profundizar en un aspecto particular de la música: el de la *armonía*, entendiendo este término tanto en un sentido puramente musical como, sobre todo, en un sentido místico. Y para eso me iré a China, una civilización que conozco mejor que otras, y después volveré a mi propia cultura, la occidental, para así constatar que, a pesar de las diferencias, de la diversidad en los pueblos y en las cosmovisiones, en el fondo hay algo que nos une a los demás seres humanos y al todo que constituye nuestro universo.

La música es una actividad que se experimenta. Se podría hablar de la *experiencia de la música*. Todos sabemos lo que es la música, pero si queremos explicarla, nos resulta muy difícil. Este hecho es señalado por Andrés Cortés al principio de sus "meditaciones generales en torno a la música". Por tanto, desde este punto de vista, la música es casi inefable, una característica que comparte con Dios, con el espíritu y, en gran parte, con la religión y con la metafísica. No es casualidad, ya que, como pretendo mostrar en este prólogo, la música se relaciona con las ideas espirituales más profundas.

La armonía, el *Dao* y el Cielo en China

Cuando hoy se habla de música, aparecen conceptos, tales como ritmo, armonía, melodía, y otros. Me quiero centrar en la armonía. Es relativamente conocido a nivel popular que la armonía es un concepto fundamental

para la cultura china. La armonía (en chino, *he* 和) se ha utilizado desde la Antigüedad no sólo como un ideal para la música sino también para la sociedad. Incluso uno de los últimos presidentes de la República Popular China, Hu Jintao, centró buena parte de su pensamiento político en torno a la armonía social. El significado de *he* es ligeramente diferente del de armonía en Occidente. En China, *he* implica tomar cosas diferentes, a veces incluso opuestas, y con ello crear algo nuevo. Se prefiere la proporción y el equilibrio de los elementos opuestos a la simple concordancia de los elementos similares.

Además de la utilización para la música y para la sociedad, algunos filósofos chinos llevaron el concepto de armonía más lejos y lo aplicaron al mundo en el que vivimos. Es el caso del neoconfuciano Zhang Zai (1020-1077), quien habla de la *armonía suprema* (*taihe* 太和) como el elemento que subyace a todo el universo, llegándolo a igualar al *Dao* (también transcrito a las lenguas occidentales como *Tao*). El *Dao* es otro de los conceptos fundamentales de la filosofía china. ¿Qué es el *Dao*? En chino moderno, el carácter *Dao* 道 se puede traducir como *camino*, *vía*. Uno de los libros sobre la filosofía china clásica más influyentes es el de Angus Graham, que, aunque escrito originalmente en inglés, cuenta con traducción al español: *El Dao en disputa*.[1] El hecho de que aparezca el concepto del *Dao* en el título no es casualidad, ya que éste es un elemento esencial no sólo para los así llamados daoístas (o taoístas), sino para el resto de las corrientes filosóficas chinas, particularmente para los confucianos.

Los seguidores de la escuela de Confucio se preocuparon, sobre todo, por la forma de actuar del ser humano dentro de la sociedad, y por la mejor forma de gobierno. El ideal del gobernante es el hombre sabio, el *junzi* 君子, el hombre que, gracias al estudio, ha llegado a ser moralmente superior y, por tanto, tiene la legitimidad para gobernar. Para los confucianos, el *Dao* es el camino que debe seguir un hombre para obtener el conocimiento y llegar a ser un *junzi*. Desde este punto de vista, el *Dao* es la manera como uno gobierna su vida, es básicamente el camino de la vida. Para llegar a la sabiduría, un ser humano debe adecuar su pensamiento y su acción para que esté en armonía con el Cielo. El Cielo (*Tian* 天) es otro concepto fundamental de la filosofía china, que puede ser identificado con una especie de deidad impersonal, natural, responsable de que todo el cosmos funcione de manera armónica. El *Dao* del sabio debe estar en armonía con el *Dao* o

Camino del Cielo (*Tiandao* 天道). Finalmente, el camino o *Dao* del sabio es también un camino o senda espiritual.

Este aspecto espiritual sería profundizado, siglos después de Confucio, por los filósofos neoconfucianos. La escuela neoconfuciana, desarrollada sobre todo durante las dinastías Song (960-1279) y Ming (1368-1644), retomó el interés de Confucio y sus primeros discípulos en la sociedad humana, pero ese interés se expandió al preguntarse por cuestiones de índole cosmológica, metafísica y ontológica. El ya citado Zhang Zai, al identificar la armonía suprema (*taihe*) con el *Dao*, no sólo hace referencia al principio universal de mutación de todas las cosas (el *Dao* del Cielo, *Tiandao* 天道), sino también al camino ideal del ser humano (*rendao* 人道). La armonía suprema, por ende, armoniza todos los movimientos y los cambios, tanto en la sociedad humana como en todo el universo.

Para los confucianos, el ser humano tiene un lugar importante en el mundo, ya que es parte de lo que se conoce como la *tríada*: el Cielo, la Tierra y el ser humano, este último en el centro de todo. Aquí se puede encontrar ya un paralelismo con el misticismo occidental, ya que, como muestra Andrés Cortés en este libro, en el hermetismo greco-latino también existía una tríada (en este caso, Dios, el universo y el ser humano). Tanto en China como en Occidente, por tanto, el papel del ser humano, lejos de ser insignificante ante la grandeza del cosmos, es fundamental para el buen funcionamiento del mundo. Me atrevo a decir que el humanismo, que tradicionalmente se dice que nació en Europa durante el Renacimiento, tuvo mucho que ver con el redescubrimiento de las filosofías esotéricas y herméticas en Europa a finales de la Edad Media.

El *Dao*, como armonía suprema, implica unir elementos distintos en un proceso claramente dinámico. Al final de los Prolegómenos de este libro, Andrés Cortés enumera "cuatro problemas elementales referentes al concepto de música". En el primero de ellos, hay una nota a pie de página (la número 42) donde se habla del concepto de armonía, tanto a nivel musical como extramusical. Y se dice, textualmente: "Un uso extramusical del concepto armonía, quizá el más conocido, lo encontramos en la filosofía pitagórica, donde ésta funge como el principio cósmico que unifica los contrarios". De nuevo vemos un vínculo entre Oriente y Occidente, ya que, como ha sido dicho, la armonía (*he*) en China se consigue al tomar elementos diferentes, incluso opuestos, para crear un todo, una unidad

armónica. Aquí aparece otro de los elementos conocidos de la filosofía china, quizá el más famoso a nivel popular: los dos principios, opuestos, complementarios y dinámicos del *yin* 陰 y el *yang* 陽.

El autor neoconfuciano Zhou Dunyi (1017-1073) retomó el concepto del *taiji* 太極 (*Gran Extremo*, *Supremo Último*, *Culmen Supremo*) a partir del *Yijing* o *Libro de los cambios* y lo convirtió en el foco de su sistema filosófico. El *taiji* es el principio cosmológico y ontológico fundamental; es infinito, no está definido, tiene la potencialidad para que surja todo lo existente. En el texto más importante de Zhou Dunyi, el *Taijitu shuo* 太極圖說 (*Comentario sobre el diagrama del taiji*), se afirma lo siguiente:

> El supremo último se mueve (*dong*) y así genera el *yang*, cuando el movimiento llega a su extremo, genera el reposo (*jing*). El reposo genera el *yin*. Cuando el reposo llega a su extremo, vuelve el movimiento. El movimiento (*dong*) y el reposo (*jing*) se alternan y cada uno se convierte en la raíz del otro.[2]

En ese texto, Zhou Dunyi propone la idea que, tras ser adoptada por el filósofo neoconfuciano más influyente de la historia, Zhu Xi (1130-1200), se convertiría en la teoría cosmológica fundamental en China entre los siglos XI y XX. Según esa teoría, el principio único de la realidad, el *taiji*, configura todo lo existente gracias a su movimiento (que forma el principio activo o masculino, el *yang*) y a su reposo (que forma el principio pasivo o femenino, el *yin*). Pero como acabamos de leer, ambos principios son correlativos y dependen uno de otro. Tenemos aquí la famosa dualidad no antagónica, sino complementaria, del *yin* y el *yang*, que no son sino parte de la unidad del universo, esto es, el *taiji*.

Al final del apartado sobre China, Cortés dice textualmente lo siguiente:

> las cosmologías de la correspondencia o resonancia china propusieron un principio de armonía (*he* 和), cuya función principal es equilibrar las fuerzas complementarias del mundo natural, social y espiritual. Por ello, podemos deducir que la armonía constituyó probablemente una respuesta al problema del cambio y la estructura de la naturaleza que se fundamentó en la unidad subyacente (*Dao*) a los cambios na-

> turales de la materia o bien en las seis fuerzas que provienen del Cielo y la Tierra. En una concepción de un mundo resonante lleno de vida gracias al aire, la armonía establece continuamente orden, balance y simetría por todas partes.

En ese breve fragmento se vislumbra una de las premisas fundamentales de la cosmovisión china de todos los tiempos: la idea de que todo en el universo está, siempre, en continuo cambio y transformación.

Si entre los presocráticos podemos colocar en extremos opuestos a Parménides (sólo el ser es y el no ser no es; por tanto, el cambio es imposible) y a Heráclito (*panta rei*, todo cambia), y si la filosofía occidental en gran parte se vio influida por Parménides a partir de Platón (los cambios en la naturaleza son apariencia, simples sombras en la caverna), se podría decir que en China siempre fue hegemónica una visión más cercana a la de Heráclito. No en vano el libro clásico más importante e influyente durante milenios fue el *Yijing* 易經, o *I Ching*, el famoso *Libro de los cambios* o *Libro de las mutaciones*. Ahora bien, es muy importante tener en cuenta que esos cambios eternos que se dan en el mundo no implican desconexión, sino todo lo contrario. Precisamente uno de los grandes elementos de la cosmovisión china, también nombrado en el fragmento recientemente citado del texto de Cortés, es el de resonancia, *gan* 感. Este concepto, también importante en el budismo chino, fue utilizado por los neoconfucianos para significar ese vínculo fundamental, esa integración, entre todos los elementos del mundo.

Como decía antes, el hombre sabio es el que es capaz de hacer armonizar su propio Camino espiritual (*rendao*) con el Camino del Cielo (*Tiandao*). El ser humano espiritualmente avanzado es el que está en resonancia (*gan*) con el Cielo. Pero parecería que tras toda esta meditación sobre la filosofía china me he olvidado de la música, elemento protagonista de este libro. No es así. Dentro de esa cosmovisión de continuo cambio, de unidad de las cosas en la multiplicidad a través de la resonancia (*gan*) y de armonía (*he*) de los opuestos (*yin* y *yang*), la música tiene un papel importante. Los confucianos siempre consideraron la música como un método fundamental para seguir el Camino del Cielo. Y también los daoístas. No puedo dejar de citar aquí un fragmento del famoso libro de Zhuangzi. Aunque este texto es citado después, parcialmente, por Cortés en su apartado sobre

China, creo que es mejor reproducir aquí el fragmento entero a partir de una traducción reciente hecha directamente del chino al español:

Ziqi de Nanguo, reclinado en su diván,
hacia el cielo suspiraba extasiado,
como privado de su cuerpo.
Yangcheng Ziyou, de pie a su lado,
le preguntó: "¿Qué te ocurre?
¿Cómo has podido convertir
tu cuerpo en un tronco seco,
y en cenizas muertas tu mente?
¡El hombre aquí ahora mismo tumbado
no es el hombre de ayer!"

Y Ziqi respondió:
"¿Sabes? Hace un momento he perdido mi yo.
Aunque oigas la música de los hombres,
no oyes la música de la tierra.
Aunque oigas la música de la tierra,
no oyes la música del cielo".

Ziyou quiso entender este misterio.

"Viento es lo que exhala la Tierra respirando
—dijo Ziqi—. Inmóvil hasta que se levanta
y braman con furia todas las oquedades.
¿No has oído sus gritos?
Allí, en las montañas,
en los bosques profundos,
las hendiduras de los gigantes troncos
son como narices, bocas, orejas,
muescas, tazas, morteros,
hoyos y hondonadas: todos ellos
susurran, silban, chillan,
sollozan, rugen, vociferan.
Unos llaman y otros son eco.

Unos son dulce brisa, otros
huracán desaforado.
Cuando el viento poderoso se detiene,
las oquedades se vacían de silencio.
¿No has visto tú la danza última
de las hojas, de las ramas
el último temblor?".

Ziyou replicó entonces:
"Si la música de la Tierra
proviene de estas oquedades;
y si la música de los hombres
proviene de las flautas de bambú;
¿de dónde viene la música del Cielo?".

"La música del Cielo –dijo Ziqi–
¿de dónde viene ese soplo múltiple y plural
que penetra en cada cosa
y que cada cosa inhala por sí misma?"[3]

La armonía en China, en Grecia…
y en el mundo moderno de la ciencia

En el hermoso texto que acabo de citar se observa perfectamente esos tres elementos fundamentales del universo, la *tríada* (Cielo, Tierra y ser humano), cada uno con su particular tipo de música. Si la de los seres humanos es la que proviene de las flautas de bambú (y por extensión, de todos los instrumentos de música que construye el hombre), y la música de la Tierra son los sonidos de la naturaleza (particularmente el sonido del viento, pero también el del agua, como el de una cascada o las olas del mar), ¿cuál es la música del Cielo? En el texto, Zhuangzi responde por boca de Ziqi que es "ese soplo múltiple y plural que penetra en cada cosa y que cada cosa inhala por sí misma". Se refiere al *qi* 氣, esto es, la energía vital que todo lo anima. Es realmente el constituyente material de todas las cosas del mundo. Pero dentro de la cosmovisión china, en la que todo está en

constante movimiento, es más una *energía* que una *materia*. Al afirmar que la música del Cielo es el *qi*, la materia/energía fundamental de la que están hechas todas las cosas, Zhuangzi está llevando la música a un nivel ontológico y místico superior.

A pesar de lo lejos que aparentan estar las civilizaciones china y griega, aquí podemos empezar a ver fuertes paralelismos. En efecto, en el texto de Cortés, en el apartado sobre la filosofía de la música pitagórica, se afirma que "en su origen etimológico, la palabra griega *harmonia* significó conexión, juntura y adaptación". Antes he hablado sobre la importancia de la conexión o *resonancia* entre todas las cosas (*gan*) en la filosofía china. En cuanto a la armonía en su sentido más profundo en la civilización griega, Andrés señala, también textualmente, que "Pitágoras le otorgó un sentido filosófico al concebir la *harmonia* como el principio que unifica según el número y proporción los opuestos de la naturaleza". ¿Cómo no relacionarlo con la teoría china del *yin* y el *yang*, esto es, con la unidad subyacente (el *taiji*) en toda dualidad? A través de su teoría de la armonía de las esferas, Pitágoras pone en comunicación la música de los hombres con la música de los cielos, algo similar a lo que haría Zhuangzi, poco después, a miles de kilómetros de Grecia y Egipto.

Pero este vínculo entre China y Occidente no sólo se encuentra al considerar la filosofía pitagórica. En el apartado llamado "Anotaciones finales sobre la filosofía de la música en la Antigüedad tardía, Medioevo, Renacimiento y Barroco", Cortés dice textualmente:

> Uno de los aspectos de la filosofía de la música medieval consiste en la plena incorporación del principio de armonía y la música de las esferas en la teología y filosofía judía, cristiana y musulmana.

Como se ve, la idea de la armonía musical como símbolo del orden y perfección del Cielo (o de "los cielos" según la cosmovisión medieval judeocristiana-musulmana) es un elemento compartido por los pueblos de Asia Oriental y de la lejana Europa. Y, probablemente, de una u otra forma, por todos los pueblos que se sitúan entre ambas civilizaciones, incluyendo los persas y los indios.

Lo mismo puede decirse de la *coincidentia oppositorum*, es decir, la unión de los contrarios. Andrés también señala que varios de los autores

cristianos y musulmanes de finales de la Edad Media "desarrollaron paralelamente la idea filosófica de la *coincidentia oppositorum* en sus teologías naturales para explicar la realidad creada". De nuevo, se puede relacionar esto con el principio dual del *yin* y el *yang*, opuestos, pero a la vez complementarios, dentro de la unidad fundamental del *taiji*.

Quizás algún lector piense que estoy sacando las cosas de su contexto y viendo paralelismos donde no los hay. Creo que eso no es así. De hecho, la idea de la unidad en la multiplicidad es, según mi punto de vista, el motor que ha animado durante milenios no sólo las corrientes filosóficas y místicas de todas las grandes civilizaciones, sino también la ciencia actual. Y, de nuevo, no es casualidad, porque las conclusiones a las que llegaron filósofos y científicos de los más variados lugares y tiempos son eminentemente humanas. ¿La ciencia actual? ¿No parece que la ciencia de nuestra época ha desechado como "superstición" y "falsedad" buena parte de las concepciones religiosas de los últimos milenios?

Para sustentar mi tesis, todavía tengo que hablar de otro concepto muy importante para los filósofos neoconfucianos: el *li*. Si el *qi* es el constituyente fundamental de las cosas del mundo, su materia o su energía vital, para que se constituyan esas cosas se necesita un *li* 理, palabra que suele ser traducida como *principio*, o *patrón*, o *ley* (en el sentido de las leyes de la naturaleza), incluso como *coherencia* (ya que el *li* es lo que da coherencia a todo lo existente en el mundo). El *li* es el concepto más importante para neoconfucianos como Cheng Yi (1033-1107) o el propio Zhu Xi, el que más influiría durante los siguientes siglos. De hecho, para esos filósofos, el *li* es otra forma de llamar al *Dao*. Es lo que mantiene conectadas todas las cosas del mundo, es lo que hace que el universo esté ordenado.

En el apartado de este libro titulado "Apuntes finales sobre la filosofía de la música en el mundo antiguo", Cortés señala que "La armonía universal es un principio explicativo de por qué el universo es un conjunto ordenado susceptible de ser entendido por la cognición humana". Esto es muy importante. La idea de que el universo tiene orden y ese orden puede ser entendido por los seres humanos es, en el fondo, el objetivo fundamental de filósofos y científicos de todas las épocas. Y, sin duda, la música es una actividad que permite acercarse a esa aprehensión del orden en la naturaleza. Al final de ese mismo apartado, Andrés se pregunta por qué todas esas culturas tan distintas y alejadas entre sí llegaron a conclusiones similares

en el plano espiritual. Para responder, el autor de este libro vuelve, por supuesto, al valor de la música. Andrés dice:

> La elección de la música, entendida y vivida como una expresión espiritual del orden divino, con seguridad se debió a la naturaleza misma del sonido que es el constituyente elemental de la música, ya que su manifestación es una especie de puente entre lo material y lo inmaterial. Por esta razón, los sabios antiguos observaron en el sonido puro la primera manifestación en la esfera del ser. Así, pues, la consciencia infinita de lo Uno despliega una corriente sonora de vida, consciencia y luz para organizar el universo desde el plano espiritual hasta su última fase creativa en el nivel físico de la materia.

Cuando yo tenía unos veinte años de edad, me fascinaban las puestas de sol. Tenía toda una serie de fotografías de diferentes puestas de sol, porque para mí una hermosa puesta de sol realmente nos habla de la belleza, del orden, de la armonía del mundo. En una palabra, nos acerca a lo inefable, a lo divino. Lo mismo puedo decir de un bosque húmedo, con los troncos de los árboles llenos de musgo, o de las olas rompiendo furiosamente en un acantilado. Y ya desde aquel momento, me di cuenta de que otro evento del mundo que me acerca a la armonía, a lo divino, es la música, la buena música. Ahora bien, la diferencia entre una puesta de sol o un acantilado, y una pieza musical de Bach o de Schubert, es que en el primer caso son eventos totalmente *naturales*, donde el ser humano es mero observador, y en el segundo, son obras humanas. Lo que intento decir, y esto es una intuición que tuve hace casi tres décadas, es que la música es lo más divino que puede construir el ser humano. Así de simple.

Esa aprehensión del orden del mundo, de la unidad dentro de la multiplicidad, que se puede alcanzar al contemplar un paisaje o al deleitarse con la música, es una experiencia mística presente en los filósofos griegos, egipcios, chinos, indios, probablemente en todas las culturas. Y esa experiencia, llevada a la modernidad, es la que ha marcado el camino de la ciencia. La ley de la gravitación de Newton, o, en su versión moderna, la teoría de la relatividad general de Einstein, es una manera de buscar la unidad en lo múltiple. Las leyes naturales, particularmente las leyes de la física más teórica, buscan entender la mayor parte de los hechos del mundo con el

menor número de leyes posible, con el ideal de llegar a un solo principio, una teoría de gran unificación que explique todas las fuerzas del universo. Esta teoría, considerada por los físicos como el Santo Grial (la teoría de la gravitación cuántica) todavía no se ha hallado, pero se busca desde hace décadas a través, por ejemplo, de la teoría de cuerdas y de la teoría M. El mundo nos puede parecer plural, caótico. Pero en el fondo, intuitivamente, sabemos que hay un orden. Ese orden es el que desde la Antigüedad ha buscado la religión, el misticismo, y actualmente busca también la física teórica, la cual, desde mi punto de vista, no deja de ser una corriente profundamente mística del mundo moderno.

El objetivo de la ciencia, por lo menos de la física, es por ello encontrar la unidad en la multiplicidad, aprehender el orden del universo. En el apartado dedicado a Pitágoras, Cortés dice lo siguiente:

> la naturaleza se configura por estas mismas leyes y principios racionales que la mente humana es capaz de entender, explicar y formular en una teoría del universo. La idea genial que el universo es cognoscible y matemático constituyó una piedra angular en la historia del pensamiento humano.

El gran Galileo, uno de los científicos más famosos de la historia y paradigma, por cierto, de los presuntos conflictos entre la ciencia y la religión, decía que el mundo está escrito en el lenguaje de las matemáticas. Y Kepler desarrolló todo su trabajo, gracias al que descubrió las leyes del movimiento de los planetas alrededor del Sol, buscando entender a Dios como gran geómetra del mundo. Serían Newton en el siglo XVII y Einstein en el XX los que encontrarían un principio de unidad en la multiplicidad gracias al desarrollo de las teorías sobre la fuerza gravitatoria, la cual, no hay que olvidarlo, *une* a todas las masas del universo.

Al final de ese apartado de Pitágoras, Andrés añade que "tal vez sean Kepler, Galileo, Newton y Einstein los mejores ejemplos para notar la presencia del pitagorismo en la descripción matemática de la naturaleza que aún pervive hasta nuestros días como una característica en el pensamiento de la modernidad". La ciencia moderna es cósmica, pitagórica. Antes he dicho que una de las traducciones del *li* de los neoconfucianos es *ley*. La ley de la gravitación universal es un principio, un *li* del universo. La búsqueda

de lo Uno en la dualidad y, en general, en la multiplicidad, ha sido el gran motor de la filosofía mística y de la ciencia más teórica. Y, aunque las verdades a las que se puede acceder, sea mediante la meditación, sea mediante el estudio de la teoría de cuerdas, no son fácilmente compartibles con la mayoría del resto de los seres humanos, ya que las verdades espirituales son, por definición, inefables, y, por tanto, no se pueden transmitir por medio de la palabra, hay actividades humanas que nos hacen *intuir*, nos acercan a esa unidad, a ese orden del universo lleno de *armonía*. De todas ellas, para mí, la música es una de las mejores. La música es la creación humana que, en este mundo de apariencia plural y caótica, más nos vincula con lo divino.

Ciudad de México, 4 de febrero de 2020

Notas

[1] Graham, 2012.
[2] Traducción de Robin R. Wang en su artículo "Zhou Dunyi's *Diagram of the Supreme Ultimate Explained* (*Taijitu shuo*): A Construction of the Confucian Metaphysics" *Journal of the History of Ideas*, Vol. 66, N° 3.
[3] Zhuangzi, 2005: 41-43.

ADVERTENCIA

Esta obra está dirigida [...] a quienes no se resignen a ser y portarse como acólitos, sacristanes, glosadores y comentadores: tipos de *repetidores*, de *amenes*, de *fieles*, de una teología, filosofía, ciencia, arte..., musicales o no, de tiempos pasados: *arqueológicos:* veneradas y ya no veneradas. Está la obra dirigida a quienes sientan que son, cada uno, ejemplar único de única edición: ser cada uno *yo*, a pesar de tener que ser y estar siendo entre cualesquiera: uno cualquiera de los hombres (ahora unos cinco mil millones), uno cualquiera de los billones de vivientes y uno cualquiera, cualquierísimo, dentro de los innumerables *seres*. No tomar en vano el nombre propio, contra las tentaciones constantes e intrínsecas de todo tipo de cualquierismo, de fidelidad rutinaria, de comodidad y comodonería mental y sentimental.

Juan David García Bacca,
Filosofía de la Música, 1990, "
Advertencias", octava.

INTRODUCCIÓN

La filosofía de la música, entendida en un contexto académico, fue inaugurada con una serie de escritos publicados en el siglo XVIII, XIX y XX. En estos textos inauditos aparecían juntas, por primera vez en la historia de la filosofía, las palabras *filosofía* y *música*. Aunque en ocasiones sus autores no las usaron siempre juntas, sus contenidos referían al menos de manera implícita la relación entre ambas disciplinas. Los pensadores que desarrollaron este nuevo campo de estudio son en realidad pocos, por no decir que muy pocos; pero todos ellos de un gran calado intelectual. La mayor parte del trabajo intelectual realizado por quienes formaron, dentro del ámbito académico, a la filosofía de la música, fueron muy poco conocidos en los siglos posteriores, y fue hasta el siglo XX cuando la divulgación de esta área de la filosofía adquirió mayor difusión. Esta difusión se debió en parte por el mayor reconocimiento internacional de los pensadores que publicaron obras con el rótulo de filosofía de la música; entre éstos cabe mencionar a Ernest Bloch, Theodor Adorno, Marius Schneider, Juan David García Bacca, Lewis Eugene Rowell, Ramón Andrés y Gustavo Bueno Martínez, entre otros no menos relevantes.

§1. La relativamente reciente aparición de la filosofía de la música como disciplina académica ha descubierto la anfibología en el uso de los conceptos que la forman, pero no quiere decirse con ello que las investigaciones en este campo de estudio, según lo que cada uno de los autores entendió por la filosofía de la música, no sean relevantes, sino todo lo contrario. Puesto que la reflexión de las distintas concepciones de la filosofía de la música, desde el mundo antiguo hasta la actualidad, constituyen el apoyo teorético de la presente investigación. En este sentido, considero que la

filosofía de la música es una disciplina teorética, práctica y empírica, cuyos objetos de investigación están relacionados con las ramas generales de la filosofía, es decir la ontología y la epistemología. El camino por recorrer será mediante el análisis de una serie de antecedentes, comentarios y cuestiones inequívocamente de orden filosófico relacionados con la música. Básicamente, el criterio inmediatamente anterior será la guía para delimitar los alcances de esta investigación que constituirán en puntos temáticos preliminares de una historia de la filosofía de la música fundamentada en la obra de sus principales exponentes.

§2. El propósito general de este libro consiste en presentar un análisis introductorio de los problemas generales de la filosofía de la música que inicia con la problemática de la definición de su propio campo de investigación, su objeto de estudio, fundamentos teóricos, metodología e historia. La definición de la filosofía de la música permite construir una historia de esta temática que comienza arbitrariamente con los contenidos filosófico-musicales en el pensamiento del mundo antiguo, para continuar con el periodo de la Antigüedad tardía, la época medieval, el Renacimiento y las primeras publicaciones con el rótulo literal o relacionado con la filosofía de la música en un contexto académico a partir del siglo XVIII hasta el siglo XXI. Así pues, esta investigación muestra la legitimidad de dicha área de investigación dentro de la filosofía en general y su definición parcial, desde un contexto estrictamente académico, como una disciplina teorética y empírica, y una materia filosófica derivada de esta última: la historia de la filosofía de la música.

§3. Así como la historia de la filosofía es una ciencia histórica y también a la par una filosofía que estudia de manera reflexiva la misma actividad filosófica a partir de su propio desarrollo histórico, así también la historia de la filosofía de la música conjunta estas mismas características y metodología. Como apunta Johannes Hirschberger en la introducción de su *Historia de la filosofía* (*Geschichte der Philosophie*, 1949-1952), esta ciencia histórica procura dar a conocer el tesoro de las ideas de los filósofos del pasado y el presente. Una síntesis y reflexión de un conocimiento que vale la pena saber de la vida, obras y pensamiento de los grandes pensadores de todos los tiempos, cuya herencia intangible aún repercute en la actualidad. La historia de la filosofía de la música comparte con la filosofía en general la metodología científica del análisis riguroso de ideas, conceptos

y problemas con el propósito de aclararlos, situándolos en un periodo histórico concreto y culturas específicas. Por ser una ciencia histórica, ésta intenta exponer e interpretar de manera objetiva e imparcial, sin pretender alcanzar un absolutismo ni una completa emancipación de los propios prejuicios, las ideas y conceptos de los sistemas de filosofía y su valor en el pensamiento humano universal.

La historia de la filosofía es también una filosofía en tanto que contempla su propio proceso histórico. Una visión que a menudo tiene la influencia del propio autor y el tiempo desde el cual se la contempla e interpreta. Esta historia del pensamiento filosófico no consiste en una historia de los errores humanos, una *historia errorum*, porque efectivamente hay aciertos que permiten el desarrollo del conocimiento humano, pero tampoco es una lista de puras verdades y razonamientos coherentes. Encontramos en ella vaivenes y contrastes, avances y retrocesos, constantes y rupturas, alegrías y tristezas. Por un lado, el pensamiento desarrollado hacia un pináculo de la racionalidad objetiva, la argumentación y la exposición concisa y, por otro, la subjetividad del individuo que filosofa, las escuelas rivales que discuten entre sí sus respuestas a los planteamientos filosóficos y las diversas doctrinas que se debaten con tenacidad entre la materia y el espíritu, la ilusión y la verdad, lo finito y lo infinito, lo relativo y lo absoluto. Por ello, la historia de la filosofía es auténtica filosofía que consiste en una crítica de la razón humana y una autorreflexión del espíritu en su devenir histórico. No hay duda de que puede percibirse en ella una perenne e incansable búsqueda de la verdad última.

§4. La presente investigación propone un modelo teórico más potente de la concepción de la "filosofía de la música" y su desarrollo histórico, que pueda abarcar, alcanzar, delimitar y responder (de ser posible) sus problemas fundamentales y sus temáticas propias de estudio, metodología e investigación. No está de más mencionar que evidentemente dicho análisis conceptual de los fundamentos teóricos de la filosofía de la música no será absoluto ni completo, ya que siempre será susceptible de nuevas definiciones y rectificaciones, con el propósito de mejorar cada vez más los lineamientos teóricos para resolver los problemas de la filosofía de la música y, por ende, también los de la historia de la filosofía de la música. Esta investigación podrá esclarecer qué se ha entendido por filosofía de la música, cuáles son sus orígenes en el orden académico y extraacadémico,

qué principios, ideas, conceptos, categorías y metodologías se han utilizado para interpretar el fenómeno musical, cuáles son sus problemas teóricos, sus límites, objetos de estudio específicos y proponer incluso nuevos planteamientos filosóficos referentes a la música.

§5. La extensión de los temas tratados a lo largo de las cuatro secciones generales que forman esta investigación estará en función de nuestro objetivo principal, el cual consiste en introducir al amable lector a una historia de la filosofía de la música. Así pues, los contenidos serán desarrollados según convenga al tema particular que nos corresponda meditar en cada sección a partir de la evaluación crítica de los autores, documentos estipulados y sistemas de la filosofía. Con esto último cabe decir que, respecto de los antecedentes, ideas, conceptos y problemas filosóficos, éstos constituirán temas introductorios y se tratarán sólo con relación a nuestro tema de investigación, esto es que no serán desarrollados exhaustivamente, puesto que se excederían los límites de este libro, el cual, como su título declara, procura introducir con diligencia al lector interesado en un estudio general de la historia de la filosofía de la música. No está de más mencionar que no es mi intención presentar a todos los antecedentes en esta introducción, ya que no se trata de un texto enciclopédico, por lo cual no podremos mencionar a todos los autores y sus obras que forman la historia de la filosofía de la música. Si no presento una selección hasta cierto punto arbitraria de algunos de sus principales exponentes, tampoco se trata de un simple esbozo de autores, doctrinas y obras, sino de una reflexión y exposición sucinta, libre y sintética de algunas de las aportaciones más relevantes en el desarrollo teórico y conceptual de la filosofía de la música a través de su propia historia. Otro modo de sobrepasar los lineamientos marcados para la presente investigación sería ahondar en problemáticas adyacentes, como, por ejemplo, la relación entre música y cerebro en donde la filosofía no está ausente, pero —como se ha dicho—, estos planteamientos estarán únicamente mencionados y no serán desarrollados de manera minuciosa y completa. Sólo aquellos que sean concernientes a la temática de la presente investigación.

§6. Cabe decir también que no se realizará una reflexión filosófica específica respecto de todas las músicas, puesto que estaríamos hablando de numerosas tradiciones musicales, cada una con sus propios periodos históricos de desarrollo técnico y conceptual, sin olvidar las influencias

extranjeras, de manera que resulta imposible para cualquier investigador mencionarlas todas, estudiarlas y compararlas en sus contextos culturales y estructuras musicales. Por esta razón, la reflexión en torno a la música estará condicionada a las funciones y propiedades generales de la música que están presentes en sus manifestaciones particulares. Así como la filosofía de la ciencia en general estudia a las ciencias particulares, que conllevan entre sí distintos modos de proceder en la investigación científica, tales como la física, la química y la biología, la filosofía de la música en general estudia a las músicas particulares que sean de su interés. El estudio filosófico avanzado de alguna música en concreto ya sea la gregoriana, barroca, tibetana, china, japonesa, turca, musulmana, microtónica, dodecafónica, acusmática, entre otras, necesitaría para entenderla de una serie de explicaciones por personas instruidas en la teoría musical propia de cada tradición. Por ejemplo, para asimilar la música dodecafónica que surgió a principios del siglo XX se presupone un conocimiento de la música tonal, saber tocar un instrumento y la lectura de pentagrama para comprender el giro teórico y técnico, amén del estético, hacia un sistema atonal.

§7. Asimismo, es conveniente mencionar que he reducido casi completamente el uso de la notación musical, ya que este libro procura ser un texto para la divulgación de las ciencias sociales y las humanidades y también una introducción al tema, y no una investigación para personas especializadas que puedan seguir un análisis comparativo de la estructura musical de cada tradición musical —con sus diversas formas musicales particulares— en el pentagrama, así como también de sus transformaciones y transiciones de un estilo compositivo a otro —como, por ejemplo, del periodo Clásico al Romántico, o bien, de la música tonal a la atonal—; esto incluye igualmente tanto a las presentes como a las antiguas, que al ser ajenas a la escritura musical o tener otro sistema para representarla, pueden ser estudiadas mediante una transcripción de su música a la notación musical europea, dada su practicidad y divulgación a nivel internacional. Más aún, a causa de la naturaleza del texto, el lector solamente necesita tener una amplia experiencia auditiva en lo que se refiere a la música; con esto se quiere decir, que pueda identificar músicas, periodos y estilos técnicos de diferentes zonas alrededor del mundo, aunque no estaría de más que también pueda discernir los elementos básicos que conforman a la música, tales como el ritmo y la melodía.

§8. Además, es relevante mencionar que no es necesario que el lector sea un especialista en filosofía, pero se sugiere que al menos conozca los problemas clásicos de la filosofía para una mejor comprensión del texto, los cuales puede consultar en cualquier introducción a la filosofía o historia de la filosofía. No es posible presentar detalladamente ninguna temática propia de la filosofía de la música, sin antes aclarar qué se quiere decir con ella, pues de no hacerlo, necesariamente partiríamos de una serie de supuestos que influirían definitivamente las respuestas a los problemas planteados. Esto nos haría incurrir en varios errores teóricos inexcusables. Baste mencionar que si partimos de una concepción de la música que discrimina a su vez otras formas musicales igualmente relevantes para la filosofía, como fue el caso de la división con tendencia eurocéntrica entre música culta y música folclórica o étnica, que ocasionó la separación académica entre musicología y etnomusicología, entonces mutilaríamos los alcances de estudio de la filosofía de la música. De ahí que las preguntas que guían esta investigación son ¿qué se ha entendido por la filosofía de la música a través de la historia de su propia disciplina?, ¿cuáles son algunos de los principales exponentes de la filosofía de la música? Y, por ende, ¿cuáles han sido sus planteamientos filosóficos y metodologías?, ya que una respuesta apropiada a tales cuestiones ayudará a esclarecer, ampliar, definir y orientar no sólo su campo de estudio, sino también los límites y problemas que la distinguen de otras disciplinas. Ésta es la razón por la cual se realizará sólo una exposición concisa, analítica y comentada señalando cuáles son los orígenes, los antecedentes y los problemas generales de la filosofía de la música en su desarrollo histórico.

§9. En relación con la metodología para organizar los contenidos de esta investigación, he considerado apropiado iniciar con los prolegómenos de la filosofía de la música que consisten en una reflexión en torno a los conceptos de "filosofía" y "música" para construir una definición con un valor heurístico, la cual proporcione, al mismo tiempo, los fundamentos teóricos de una historia de la filosofía de la música, como se mencionó en el punto número cuatro. A grandes rasgos, la primera sección trata sobre el pensamiento filosófico y musical en el mundo antiguo relativo a la teología y la cosmología, particularmente en algunas de las grandes civilizaciones como Egipto, Persia, China o Grecia. Si bien es cierto que la ética, la medicina, la psicología o la política constituyen apartados temáticos relevantes

que se conectan con el pensamiento filosófico-musical en el mundo antiguo, concentré el análisis en los tópicos teológicos y cosmológicos relacionados con la música para acotar los alcances temáticos en esta investigación. Después en la segunda sección se estudian dichas temáticas en autores o textos durante la Antigüedad tardía, Edad Media y Renacimiento, periodos en que encontramos una renovación de la metafísica y teología de la música heredada del mundo antiguo en un contexto árabe, iraní, judío y cristiano. Posteriormente continúa la tercera sección vinculada con la Ilustración, el Romanticismo, la Edad Moderna y la actualidad. Esta última sección se subdividió en cuatro momentos históricos por el desarrollo incipiente de la filosofía de la música durante los siglos XVIII al XXI. La selección de los autores y las obras de esta periodización se basó principalmente en publicaciones con el rótulo genitivo de "filosofía de la música" o por la relación de la música con otra área del conocimiento como podría ser la matemática, la estética o la psicología. Finalmente, se presentan las conclusiones generales que podemos deducir de este devenir histórico de la filosofía de la música.

El estudio de la historia de la filosofía de la música plantea diversas problemáticas historiográficas. Una crítica válida que podría hacerse a este orden consiste en las categorías historiográficas eurocéntricas, tales como Edad Media y Renacimiento. Si bien es verdad que esta clasificación no puede aplicarse de manera general a la historia de la humanidad, porque esta visión histórica es un sesgo ideológico europeo —"una diacronía unilineal Grecia-Roma-Europa es un invento ideológico del siglo XVIII romántico alemán", como sostiene el filósofo e historiador argentino Enrique Dussel (en *Europa, modernidad y eurocentrismo*, en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latinoamericanas*)—,[1] aquí la utilizamos solamente para ubicar de manera temporal y espacial a algunos autores que están dentro de este marco histórico. Evidentemente considero que estas categorías deberían depurarse de todos los prejuicios eurocéntricos que conlleva una lectura historiográfica equívoca. El invento ideológico romántico alemán de la visión eurocéntrica de la historia causó que los estudios relativos a esta disciplina incurrieran hasta la actualidad en dicha diacronía unilineal. Una ideología que formó también la concepción eurocéntrica del occidentalismo y el orientalismo, el binomio Occidente y Oriente, las nociones de continentes, el sofisma dual Europa (racionalidad) y Asia (irracionalidad), la falacia de atribuir substancias o

esencias a continentes, naciones o pueblos, como señala Agustín Pániker (en *Índika, Una descolonización intelectual*),[2] quien señaló que hay variables de la racionalidad; es decir la razón es múltiple, ya que distintas maneras de entender la realidad las cuales constituyen un patrimonio humano. Si examinamos diversas historias de la filosofía o de la música, encontraremos esta interpretación historiográfica lineal de Grecia-Roma-Europa.

En este sentido, podemos notar esta perspectiva eurocéntrica en la *Historia de la filosofía* (1941) de Julián Marías —por mencionar un ejemplo arbitrario entre muchos otros—, en la que aparece incluso la constante idea de la transición del mito al *logos* que enseñaron la escuela helénica germana y francesa, y que la filosofía se originó en Grecia, cuando en realidad el pensamiento filosófico también se desarrolló en otras culturas como Egipto. Otra idea falaz que se expone regularmente consiste en declarar que "la civilización occidental" poco debe a los mundos "no-europeos", pero en verdad "Europa" aprendió de otras culturas, pues —entre las muchas contribuciones culturales que podríamos exponer— el califato de Córdoba en los siglos x y xi inició un florecimiento en las artes y las ciencias durante tres siglos, como analizó el historiador y arabista español Juan Vernet (*Lo que Europa debe al Islam de España*).[3] Debido a esto, un estudio de la historia de la filosofía de la música supone el conocimiento de estas problemáticas historiográficas y la interacción entre diversas culturas a lo largo de su propio desarrollo histórico.

Asimismo, la publicación *The Oxford History of Music* (1901-1905), dirigida por el musicólogo William Henry Hadow en seis volúmenes, presenta la diacronía unilineal histórica de Grecia-Roma-Europa. Años después, esta historia de la música se remplazó por la *New Oxford History of Music* (1954-1990), editada por J. A. Westrup, Gerald Abraham, Edward J. Dent, Dom Anselm Hughes y Egon Wellesz en once volúmenes, a causa del desarrollo de la musicología en la primera mitad del siglo xx y por el vasto campo de investigación histórica relacionada con el campo de la música y sus conexiones con otras áreas de estudio como la antropología y la lingüística. En esta nueva historia de la música, procuraron corregir la diacronía unilineal histórica introduciendo el pensamiento musical de otras culturas, además de la tradición musical griega. Ciertamente, una historia de la filosofía de la música general incluiría varios volúmenes compuestos por un grupo grande de investigadores especializados que cubriera, por lo menos,

las temáticas principales. Por consiguiente, se podrían escribir amplios volúmenes de la filosofía de la música índica, griega, china o árabe en líneas históricas paralelas con otras tradiciones musicales hasta el siglo XXI, incluso considerando las influencias musicales entre culturas, cuando hayan ocurrido estos intercambios teóricos y técnicos. A causa de esta enorme amplitud de la historia de la filosofía de la música en general, he delimitado esta investigación sólo al estudio de algunas de las músicas antiguas sin considerar su posterior desarrollo filosófico y musical, como sería el caso de la tradición china e índica, por mencionar algunas, para continuar por otra línea temporal que condujera históricamente hacia la publicación de textos con el rótulo de "filosofía de la música", como lo he indicado anteriormente, con el propósito de proseguir el análisis del desarrollo teorético de la filosofía de la música como campo de estudio. Todo esto con el objetivo de presentar una pequeña veta temporal de una historia de la filosofía de la música panorámica mediante la exposición comentada de un breviario compuesto por algunos de sus principales autores.

§10. Por lo que se refiere a las citas textuales en español de las obras consultadas en inglés e italiano —la mayoría indexadas en su lengua original como pies de página— son una traducción libre realizada por el propio autor de la presente investigación. Adicionalmente, para facilitar la lectura, he considerado apropiado añadir un glosario de conceptos básicos de la música que el lector podrá encontrar al final después de las conclusiones.

Por último, de antemano quisiera agradecer al lector por atender pacientemente todas estas consideraciones previas para la lectura adecuada del presente libro.

Notas

[1] Dussel, 2000: 41.
[2] Pániker, 2005: 17-54.
[3] Vernet, 1999, 57-66.

PROLEGÓMENOS SOBRE LA FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

MEDITACIÓN PRELIMINAR SOBRE LOS CONCEPTOS FILOSOFÍA Y MÚSICA

La concepción de la filosofía de la música supone una concepción de la filosofía y de la música y está necesariamente condicionada por el enfoque teórico que se dé a los conceptos de filosofía y música. Por tanto, la meditación referente a los conceptos filosofía y música constituye un imperativo para formar un modelo teórico que permita estudiar los tópicos propios de la filosofía de la música y, en consecuencia, de la historia de la filosofía de la música. Pese al problema, nada fácil de resolver, por el cambio constante del sentido semántico de ambos conceptos según el pensador, la época y el lugar, en el presente apartado se realizará una reflexión sobre estos dos conceptos para inquirir con relación a los problemas conceptuales, los orígenes y las funciones tanto de la filosofía, como de la música en la vida humana. Todo esto con la finalidad de lograr aquí una definición parcial de la filosofía de la música en general para delimitar su objeto de estudio y método, así como también orientar la visión histórica de esta área de estudio y justificar su estudio en diversas civilizaciones del mundo antiguo hasta el periodo contemporáneo.

I. Meditaciones generales en torno a la filosofía

> [7] Les comunicarás mis palabras, escuchen o no, porque son una casa de rebelión.[8] Pero tú, hijo de hombre, oye lo que te digo; no seas rebelde como esta casa de rebelión; abre la boca y come lo que te doy." [9] Yo miré y vi una mano extendida hacia mí con un libro enrollado.[10] Lo desenrolló ante mí: estaba escrito por dentro y por fuera y contenía lamentaciones, gemidos y ayes. Y me dijo: "Hijo de hombre, come este libro y vete a hablar a la casa de Israel." [2] Yo abrí la boca, me hizo comer el libro, [3] y me dijo: "Hijo de hombre, aliméntate y sáciate de este libro que yo te doy." Yo lo comí y fue a mi paladar dulce como la miel.
>
> Ezequiel, 2, 7-10; 3, 1-3.

La adopción de una postura filosófica implica una delimitación respecto del campo de estudio de una disciplina dada. En este sentido, los contenidos y problemas de un objeto de estudio específico —en nuestro caso, la música— son modificados por los supuestos ontológicos y epistémicos en los que está sostenida cualquier teoría sea ésta filosófica, científica, religiosa, mística, técnica o científica, los cuales a su vez modelan la amplitud de las temáticas y la metodología de investigación. Por tanto, la influencia que se ejerce en el análisis filosófico de la música es insoluble, porque a quien sea que quiera teorizar en relación con la música, podrá demostrársele que está partiendo de un conjunto de supuestos, los cuales influyen a su vez en las preguntas y las respuestas. Incluso el presente autor se encuentra inmerso en una postura filosófica. Este último señalamiento fue el mismo que hizo Gustavo Bueno al comenzar sus conferencias sobre Filosofía de la Música en el Conservatorio de Oviedo.

Dos casos serán suficientes para demostrar esta idea. Veamos nuestro primer caso en la concepción marxista de la filosofía. Según esta postura, la filosofía es una disciplina práctica que se centra en la transformación de las clases sociales. Esta doctrina filosófica asume unos supuestos, de los cuales sólo se quiere destacar uno: las producciones humanas son expresiones determinadas por la sucesión de oposiciones sociales en la historia de la humanidad. En la misma línea teórica, Theodor Adorno concluyó que la música es una entidad histórica-social europea, cuyos rasgos tanto

ideológicos como musicales se definen por los contrastes dialécticos en la historia (*Filosofía de la nueva música*, de 1949). Éste es un claro ejemplo de cómo una teoría influye sobremanera en el tipo de respuestas y argumentos que pueden sostener una creencia con pretensión de validez y verdad; en este caso, la concepción filosófica marxista de la música basada en premisas hegelianas. Asimismo, si se parte de una concepción de la filosofía desde un ángulo distinto, como puede preverse, el resultado será análogo, pero con sus propias diferencias. Por ejemplo, en la ciencia moderna, específicamente la física-matemática, Juan David García Bacca se apoya para fundamentar y construir toda una teoría general de la filosofía de la música. Dicha teoría sostiene que la realidad musical se fundamenta en el conjunto de leyes que gobiernan al universo con las cuales está compenetrada ella misma; en otras palabras, las manifiesta en su modo de ser (*Filosofía de la Música*, de 1990). Si bien la disertación magistral de García Bacca es muy enriquecedora, es necesario ser precavidos por la misma razón antes expuesta. Es decir, es común en las ciencias aceptar creencias previas en función de su propia metodología, como en la existencia del fenómeno por estudiar, o, bien, en la descripción matemática de la naturaleza como el mejor método científico para estudiarla, por mencionar algunas. Respecto de lo anterior no se quiere decir que la ciencia sea ingenua, muy al contrario, puesto que los verdaderos científicos han perdido su inocencia con relación a la realidad física, sino que la filosofía se distingue de la ciencia precisamente porque parte de la crítica de las creencias preconcebidas y supuestos teóricos. Baste mencionar, a modo de ejemplo, que las ciencias, como la física, presuponen de manera implícita el principio de la causalidad al estudiar la velocidad de los cuerpos. Con todo, no se afirma que la investigación en torno a los tópicos temáticos de la filosofía de la música sea del todo imposible o insoluble, porque partimos inevitablemente de supuestos conocidos o no, conscientes o inconscientes; más bien se pretende advertir y subrayar las posibles erratas y equívocos que podemos cometer en nuestro filosofar no solamente de la música, sino también de cualquier otra área del conocimiento. Para vencer este problema, deberemos realizar primero una evaluación de los supuestos más fundamentales que tenemos, en nuestro caso la concepción de la filosofía y la música. Por esta razón es el primer paso que debemos emprender con vehemencia y claridad echando mano de cualquier indicio o pista para filosofar sobre

la música en general y respecto de la misma concepción histórica de la filosofía de la música.

Todo esto nos encamina a preguntarnos con todo el rigor del intelecto: ¿qué es la filosofía?, ¿en qué consiste la actividad filosófica?, ¿qué motiva al ser humano a filosofar? y ¿cuál es la causa primera o bien las causas de la filosofía? Ante estas cuestiones pocos libros estudian directamente esta temática tan relevante como difícil y ardua. Uno de ellos, la obra ¿Qué es la filosofía? de Félix Guattari y Gilles Deleuze comienza por decir que parece más bien propio de un viejo decidido a meditar sobre qué es la filosofía, puesto que ya no se apresura a filosofar como en tiempos juveniles cuando suponía que lo sabía, debido a que la gracia de la vejez, por estar entre la vida y la muerte, le otorga una libertad soberana para lanzar un mensaje perdurable hacia épocas futuras.[1] El comentario introductorio de los filósofos franceses a la pregunta por la filosofía es acertado en el sentido de que, durante la senectud, sobre todo en el lecho de muerte, se replantea la pregunta, metafísica por sí misma, por la persistencia del ser tras la muerte cercana. Esta situación dramática lleva a preguntar con mayor vigor y seriedad a cómo podría hacerlo un joven que no siente la pregunta metafísica y pronto abandona la cuestión; lo mismo sucede al preguntarse por la esencia de la filosofía. Aunque el presente autor es joven y no tiene la licencia de la autoridad senil para hablar de la actividad filosófica, se permitirá con modestia unas cuantas palabras. ¿Qué es la filosofía? La filosofía tiene múltiples concepciones y apreciaciones, pero la pregunta busca la unidad. A pesar de la diversidad de los modos de filosofar, lo más importante consiste en discernir de dónde provienen y cuáles son las similitudes que existen entre todos ellos, ya que es más fácil ver lo diferente que la identidad entre las inagotables manifestaciones del ser humano. Karl Jaspers sintetiza las diversas valoraciones de la filosofía de la siguiente manera:

> Qué sea la filosofía y cuál su valor, es cosa discutida. De ella se esperan revelaciones extraordinarias o bien se la deja indiferentemente a un lado como un pensar que no tiene objeto. Se la mira con respeto, como el importante quehacer de unos hombres insólitos o bien se la desprecia como el superfluo cavilar de unos soñadores. Se la tiene por una cosa que interesa a todos y que por tanto debe ser en el fondo simple y comprensible, o bien se la tiene por tan difícil que es una de-

> sesperación el ocuparse con ella. Lo que se presenta bajo el nombre de filosofía proporciona en realidad ejemplos justificativos de tan opuestas apreciaciones.[2]

A grandes rasgos, estas palabras resumen con sencillez y claridad los contrastes en las concepciones y juicios que hay de la filosofía. Podrían citarse muchos ejemplos más, pero dos casos son suficientes para mostrar esta dicotomía valorativa de la actividad filosófica: como un quehacer teórico en suma estimable, o como una completa pérdida de tiempo.

Por un lado, Sócrates es el caso tal vez más conocido. Para el gran pensador lo más valioso en la vida era filosofar, pese a los justos regaños de su esposa Jantipa por vivir preguntando en el ágora a aparentes sabios en lugar de ocuparse de los quehaceres de la casa. Filosofar para el ateniense consistía en examinar e indagar acerca de la verdadera sabiduría mediante la continua confrontación de ideas y el autoconocimiento por el consejo del oráculo de Delfos. Incluso en sus últimos momentos de vida tras ser encarcelado y sentenciado a muerte, Sócrates, lleno de convicción, defendió la inmortalidad del alma y bebió en paz la mortal cicuta. Por otro lado, más de mil años después en el siglo IX, en Persia —la primera heredera del saber antiguo—, en su hermoso *Rubayat*, el sabio sufí Omar Khayyâm, matemático y astrónomo, expresó la búsqueda del camino espiritual mediante una cínica burla de las convenciones sociales y religiosas, las cuales niegan la auténtica trascendencia del individuo. Citemos, pues, unos versos:

> El vasto mundo: una mota de polvo en el espacio. Toda la ciencia de los hombres: palabras.
>
> Los pueblos, los animales y las flores de los siete climas: sombras. El resultado de tu meditación perpetua: nada. Convéncete bien de esto: un día, tu alma caerá de tu cuerpo y serás empujado detrás del velo que flota entre el universo y lo incognoscible. Mientras tanto, ¡sé feliz! No sabes de dónde vienes. No sabes a dónde vas. Los eruditos y los sabios más ilustres han caminado en las tinieblas de la ignorancia. Y sin embargo eran las luminarias de su época. ¿Lo que han hecho? Han pronunciado algunas frases confusas, y se han dormido. Nadie puede comprender lo que es misterioso. Nadie es capaz de ver lo que se esconde detrás de las apariencias. Todas nuestras moradas son

> provisionales, salvo la última: la tierra. ¡Bebe vino! Basta de discursos superfluos.[3]

Aunque la mayoría de los intérpretes, como J. B. Nicolas, consideran que el motivo literario de Khayyâm consiste en utilizar las palabras de la sabiduría popular como metáforas y símbolos que ocultan una verdad contraria, quizás el significado literal de su poesía sea el verdadero sentido de su pensamiento escéptico y agnóstico opuesto al sufismo.[4] Sea como fuere, el aspecto que aquí interesa destacar es el literal, porque expresa la actitud escéptica y agnóstica respecto a todo saber del hombre. Son vanos los intentos de los filósofos, teólogos y científicos por descubrir la verdad última, quiénes somos, de dónde venimos y a dónde vamos, puesto que equivale a contar las estrellas colgadas en la bóveda celeste, los granos de la arena y las gotas que conforman el inmenso océano: nunca se sabrá. No se puede levantar el velo del misterio del ser. De ahí que sea preferible en la vida disfrutar del vino, el amor y las flores en lugar de filosofar, puesto que lo único seguro es la muerte. Esta última postura ante la vida es paralela a la filosofía de Epicuro en tanto que procura buscar la felicidad moderada de los placeres espirituales y corpóreos, dado que la única realidad para el ser humano es material: no hay providencia, ni predestinación y la muerte es el final de nuestro ser. Las dos maneras expuestas hasta aquí de valorar la filosofía son irreconciliables, pero ambas surgen de la misma situación del ser humano no sólo al encontrarse en un mundo que no conoce cabalmente, sino que ni siquiera se conoce a sí mismo. Dicho problema valorativo nos alumbra el camino para entender un poco más acerca de la filosofía misma. ¿Cuál es el origen de la filosofía? Ella proviene de un intento dramático y decisivo por orientar la vida humana en una relación recíproca con el universo, y para lograrlo necesita de una visión íntegra y verdadera tanto del cosmos como de sí mismo. La inteligencia permite al ser humano el privilegio de filosofar, de preguntar e indagar por el ser, sus principios y su verdadera constitución con la finalidad de explicarse a sí mismo. En la misma línea, Ortega acentuó que la filosofía es irremediable, debido al trato del ser humano con el mundo:

> ¿Cómo se puede vivir sordo a las postreras, dramáticas preguntas? ¿De dónde viene el mundo? ¿A dónde va? ¿Cuál es la potencia definitiva del

> cosmos? ¿Cuál es el sentido esencial de la vida? No podemos alentar confinados en una zona de temas intermedios, secundarios. Necesitamos una perspectiva íntegra, no un horizonte al que se ha amputado la palpitación incitadora de las postreras lontananzas. Sin puntos cardinales, nuestros pasos carecerían de orientación. Y no es pretexto bastante para esa insensibilidad hacia las últimas cuestiones declarar que no se ha hallado manera de resolverlas. ¡Razón de más para sentir en la raíz de nuestro ser su presión y su herida! ¿A quién le ha quitado nunca el hambre saber que no podrá comer? Aun insolubles, seguirán esas interrogaciones alzándose patéticas en la comba faz nocturna y haciéndonos sus guiños de estrella; las estrellas, como Heine decía, son inquietos pensamientos de oro que tiene la noche.[5]

Con estas palabras Ortega se remite a considerar que la vida del ser humano no puede sostenerse sin creencias vitales, las cuales constituyen sus cuatro puntos cardinales. Estas creencias pueden ser de todo tipo de índole, como la médica, la moral, la religiosa, la política, la científica, la filosófica, etcétera, pero lo decisivo respecto de ellas consiste en su modo de sostenerse y justificarse. De esta manera aparece otra característica propia de la filosofía: la evaluación crítica de las creencias, los supuestos y los argumentos de éstos, basados en una teoría epistémica, que apoyan a una creencia sea cual fuere. Así, por ejemplo, en la religión cristiana se acepta el misterio revelado de la Divina Trinidad por un acto de fe debido a la limitación de la mente humana para comprenderla. Asimismo, sucede incluso en la ciencia cuando Copérnico postuló el sistema heliocéntrico en un acto de fe por la autoridad egipcia de Hermes Trismegisto en su obra *Sobre las revoluciones de los orbes celestes* (*De Revolutionibus orbium coelestium*, de 1543). En este último caso, la fe y la confianza en un sabio de la Antigüedad ejerció una ayuda positiva para el avance de la investigación científica en el campo de la astronomía. No obstante, la filosofía no tiene naturalmente por origen la mera necesidad vital que presiona nuestro ser por tener una visión íntegra del universo. El asombro interior del maravilloso panorama de la naturaleza es un motivo también relevante que impulsa a filosofar, a inquirir, a preguntar por las causas. Platón y Aristóteles fueron de la opinión de que el movimiento de todos los seres presentaba un paisaje idóneo y admirable para que el alma filosofara, no sólo acerca de los seres y enseres que están

en su derredor, sino también de aquellos que están hasta en los más lejanos confines del firmamento. De un modo semejante, Ortega concibió a la filosofía como el conocimiento del universo. La contemplación funge aquí como el móvil del filosofar para teorizar acerca de la constitución última del universo. En palabras de Ortega:

> La filosofía no es, pues, más que una actividad de conocimiento teorético, una teoría del Universo. Y aun cuando la palabra Universo, al abrirse como un ventanal panorámico, parece alegrar un poco el severo vocablo "teoría", no olvidemos que lo que vamos a hacer no es el Universo, fingiéndonos dioses de ocasión, sino solamente su teoría. La filosofía no es, pues, hacer el Universo, no es ni siquiera el trato inmediato con el Universo que llamamos "vivir". No vamos a vivir las cosas, sino simplemente a teorizarlas, a contemplarlas. Y contemplar una cosa implica mantenerse fuera de ella, estar resuelto a conservar ella y nosotros la castidad de una distancia. Una teoría intentamos, o lo que es igual, un sistema de conceptos sobre el Universo.[6]

Esta concepción antigua de la filosofía, entendida como una disciplina teórica basada en la vida contemplativa del ser humano, ha sido incluso invertida hasta una visión práctica que la pone al servicio de la ciencia o la sociedad; tal es el aspecto en común entre el pragmatismo, el positivismo y el marxismo.[7] Durante el siglo XIX y todavía en parte del XX, se pretendió dejar a la ciencia la autoría sobre el conocimiento, lo que dejó a la filosofía como la disciplina que organizaría el saber positivo, por lo cual decayó de filosofía primera o teodicea a un saber de segundo grado. Un ejemplo de esta concepción reducida de la filosofía —en comparación con la filosofía antigua que abarcaba todo el saber—, que retoma solamente de su actividad teorética el mero análisis de conceptos, es la propuesta de los filósofos franceses Deleuze y Guattari, para quienes la filosofía es una rama del saber que crea conceptos con la finalidad de aplicarlos a cualquier objeto de estudio.

> El filósofo es el amigo del concepto, está en poder del concepto. Lo que equivale a decir que la filosofía no es un mero arte de formar, inventar o fabricar conceptos, pues los conceptos no son necesariamente formas,

> inventos o productos. La filosofía, con mayor rigor, es la disciplina que consiste en crear conceptos.[8]

Esta visión del filósofo como el amigo del concepto nos aporta otra función importante de la filosofía en general. El análisis y la aclaración de conceptos e ideas generales es una parte esencial de la labor filosófica, pero, desde luego, no de cualquier concepto, sino de aquellos que piden una evaluación crítica.[9] Dicho requerimiento surge por la relevancia intrínseca que guardan los conceptos con relación al ser humano. No hace falta explicar la frecuente necesidad vital por aclarar qué se entiende por tal o cual palabra, dado su papel decisivo en la vida, como el ser, el conocimiento, el bien, la justicia, la libertad, el amor o la belleza. Estas palabras tan cotidianas son en realidad temas fundamentales de la filosofía. Por esta razón, García Morente y D. D. Raphael opinaron acertadamente al decir que, para comprender la naturaleza de la filosofía, ésta debe practicarse, vivirse; es decir se debe tener una experiencia directa con la filosofía en la vida, comenzar por preguntas esenciales al estilo socrático, cuyas respuestas implican siempre un compromiso vital de índole moral y teórico.

Hasta este momento hemos visto que la filosofía tiene tantas concepciones, como orígenes múltiples: la dramática emoción por encontrar una orientación, la contemplación y la admiración dichosa del acontecer natural, el asombro de la majestuosa, bella y misteriosa naturaleza, la incertidumbre surgida por no saber la verdad y el deseo siempre positivo del conocimiento en general por la curiosidad del mundo. En opinión de Jaspers, son tres las motivaciones más importantes que mueven al ser humano a filosofar, a saber:

> Este origen es múltiple. Del asombro sale la pregunta y el conocimiento, de la duda acerca de lo conocido el examen crítico y la clara certeza, de la conmoción del hombre y de la conciencia de estar perdido la cuestión de sí propio.[10]

Si bien es cierto que todas estas motivaciones son fundadas por su constante reaparición, milenio tras milenio, en la experiencia vital humana, sea cual sea su cultura y tiempo, no alcanzan a explicar en su totalidad la esencia misma de la filosofía. Pero, aunque no exista una formulación

unívoca respecto de la esencia de la filosofía, no quiere decir que cualquier definición sea subjetiva o que se necesite de alguna que sea aceptada por todos, puesto que no se trata de convenciones que dejen al saber en lo meramente relativo, sino de la verdad. El mismo Jaspers se percató de que la verdadera realidad de la filosofía subyace a las motivaciones mencionadas que inclinan hacia el filosofar.

> Estos tres influyentes motivos —la admiración y el conocimiento, la duda y la certeza, el sentirse perdido y el encontrarse a sí mismo— no agotan lo que nos mueve a filosofar en la actualidad […]. El origen de la filosofía está, pues, realmente en la admiración, en la duda, en la experiencia de las situaciones límites, pero, en último término y encerrando en sí todo esto, en la voluntad de la comunicación propiamente tal. Así se muestra desde un principio ya en el hecho de que toda filosofía impulsa a la comunicación, se expresa, quisiera ser oída, en el hecho de que su esencia es la coparticipación misma y ésta es indisoluble del ser verdad. Únicamente en la comunicación se alcanza el fin de la filosofía, en el que está fundado en último término el sentido de todos los fines: el interiorizarse del ser, la claridad del amor, la plenitud del reposo 1980 .[11]

En este sentido, el fin último de la filosofía es la comunicación efectiva de un mensaje acerca de la verdadera realidad de la naturaleza y, por tanto, de nosotros mismos. Podrá objetarse que en ese momento desaparecería la filosofía, es decir moriría rotundamente. Pero en realidad ésta continuaría girando en una espiral ascendente siempre en torno a la verdad, porque se podrá filosofar indefinidamente sobre ella. Con todo, la filosofía aparece como un quehacer que está en función directa de la existencia del ser humano. Por esta razón no debería extrañarnos que la meditación filosófica sea aparentemente confundida con otras formas de expresión, como la religiosa, que en sí misma configura en algunos momentos precisos, la misma actividad del filosofar. Un caso evidente de esta situación está presente en las palabras del filósofo judío Moshé ben Maimón, más conocido como Maimónides, quien escribió en su obra titulada *Guía de los perplejos* (*Dalalat al-ha'irin*) las siguientes palabras:

> Hombre religioso que tiene establecida en su alma la verdad de nuestra Ley, que es perfecto en su religión y costumbres, que ha estudiado las ciencias de los filósofos y conoce sus diversos asuntos y que, habiéndolo atraído y guiado la razón humana a sus dominios, está desorientado. Quiero decir, que está desorientado por el sentido literal exterior de la Ley y por lo que siempre ha entendido o se le ha dado a entender acerca de la significación de los nombres homónimos, metafóricos o anfibológicos. Esto lo tiene agitado y perplejo. ¿Se dejará guiar por su razón y rechazará lo que ha aprendido sobre esos nombres? Si obra así, creerá que ha rechazado los fundamentos de la Ley. ¿Se atenderá a lo que ha entendido sin dejarse llevar por la razón? Habrá vuelto la espalda a la razón. Se habrá alejado de ella y creerá que su religión ha sufrido daño y detrimento. Persistirá en las imaginarias opciones que le traerán inquietud y opresión. Su corazón no cesará de sufrir dolor y turbación (.[12]

Maimónides escribió esta obra con la finalidad de ayudar a los perplejos para salir de la disyuntiva entre la razón —las ciencias de los filósofos— y el corazón —la fe religiosa—. El filósofo consideró que tanto la Ley como la Filosofía son reconciliables, porque ambas predican la verdad, que no puede ser doble, sino única. Desde luego que la perplejidad no es necesariamente sufrimiento, angustia y miseria, puesto que también puede adoptar otra modalidad completamente distinta llena de una emoción intelectual aventurera y creativa que desea sinceramente descubrir e indagar más acerca de esta compleja y difícil temática; la cual encaminará casi inevitablemente a estudiar la naturaleza y al ser humano. Atreverse a pensar y sentir nuevas ideas y creencias depende de la valentía del individuo. La identidad entre filosofía y religión ocurre cuando se quiere salir de la duda e incertidumbre para entrar en la seguridad que brinda el saber y el conocimiento. En líneas generales, esto fue lo que llevó a Henry Corbin a escribir que, en el fondo de toda esta trama filosófica, está continuamente presente la espiritualidad de toda la historia de la humanidad. Escribió Corbin:

> Parece que, en lo sucesivo, debemos renunciar a separar historia de la filosofía e historia de la espiritualidad. La filosofía no es en sí misma

> más que un síntoma parcial del secreto que transciende todos los enunciados racionales y que tiende a expresarse en lo que podemos llamar globalmente una espiritualidad, la cual engloba todos los fenómenos y expresiones de la conciencia religiosa. Es únicamente en este nivel en el que podemos preguntarnos juntos: *¿dónde estamos?* Una pregunta, *"dónde"*, a la que no se responde precisando una situación geográfica. Tampoco el Oriente que aparece en los últimos capítulos del Relato de Hayy ibn Yaqzân es un Oriente que puede señalarse en nuestro atlas. Sin embargo, constituye la respuesta, la gran respuesta de Avicena, a aquellos que se interrogan por medio de los datos de su pensamiento teórico sobre lo que está más allá de su enunciado racional. Es a condición de ser uno mismo *replanteado al plantear* la cuestión, como se hace posible *orientarse*, pues es a esta pregunta a la que responde Hayy ibn Yaqzân al revelar cuál es el *Oriente* que *orienta*, y al permitir al alma liberarse así de todos los esquemas del mundo.[13]

Tal vez se pueda estar en desacuerdo con esta postura de la filosofía al objetarse válidamente que no son lo mismo la filosofía y la religión. Pero también es cierto que para muchos pensadores sucede que, en determinados momentos, las relaciones entre ciencia, filosofía y religión son difusas, como los bordes de la *Gioconda*, de tal modo que sus conceptos son muy semejantes, si no idénticos. Plotino, Śaṁkara y Spinoza son un ejemplo evidente. Estos filósofos predicaron la existencia de lo uno o la sustancia única que sostiene a lo múltiple. Aunque sus concepciones monistas acerca de lo divino difieren con cualquier tradición religiosa monoteísta —sea cristiana, judía o islámica—, todas coinciden con la concepción religiosa de un único Dios, salvando, como se dijo, las diferencias. La espiritualidad de la que habla Corbin, como causa oculta del filosofar, puede ser también entendida con el concepto sufí de *baraka*, que significa aliento de vida consciente, en tanto que es un aspecto común que unifica a la humanidad. Así, el efecto o síntoma auténtico de la filosofía consiste en el despertar de la consciencia de un individuo con deseo de encontrar el Oriente de la vida —que también es verdadero no sólo para él mismo, sino también para todos los seres humanos— para encontrar la verdad de su interior y ser libre de cualquier tipo de atadura y estar integrado con el propio ser y el mundo. Con el paso de los siglos, este síntoma parcial de

espiritualidad aparece matizado de un modo muy singular en poetas, profetas, filósofos, científicos, teólogos, músicos, guerreros, etcétera, de todos los tiempos. Hay un caso particular, que recuerda a grandes pensadores como Arjuna, Sócrates, Hipatia y Giordano Bruno, donde la espiritualidad que engloba a toda la humanidad se hace patente y resuena.

Severino Boecio —otro gran filósofo en estado de perplejidad— redactó en la mazmorra su famosa obra *La consolación de la filosofía* (*De consolatione philosophiae*), en la cual mantiene una conversación con la Filosofía, personificada en una hermosísima mujer de gran sabiduría, a quien le pidió refugio, consolación y orientación ante la próxima tortura y muerte. Boecio pregunta más allá de dogmas y prejuicios filosóficos o religiosos por la verdad, el sentido real de la vida, la causa del mal en un mundo creado por la divinidad y la retribución de la vida justa o, en otras palabras, por aquello que siempre posee un verdadero valor y significado para el ser humano. Todo esto nos encauza hacia la consideración de que la filosofía es un aspecto esencial de la humanidad. Esto implica que la actividad filosófica se realiza desde tiempos muy antiguos y que no pertenece a una cultura en específico. Tradicionalmente se atribuye el origen histórico de la filosofía a la cultura griega, concretamente en las tierras jonias durante el siglo VI a. C. con la escuela milesia representada por Tales, Anaximandro y Anaxímenes. Dicha perspectiva, conocida como el paso del mito al logos, surgió durante el siglo XVIII y XIX en Europa con la Ilustración, cuyo lema fue *"¡sapere aude!"*; esto es, la liberación del ser humano mediante la razón predicada por pensadores como Kant.[14]

Sin embargo, como hemos venido exponiendo, la filosofía no es una actividad específica de una cultura, sino de cualquiera que origine las condiciones culturales adecuadas para motivar a sus individuos a filosofar.[15] Éste fue el caso de las grandes civilizaciones de la Antigüedad como las de la India, China, Egipto, Persia, Mesoamérica, Caral, Babilonia y Grecia. Todas ellas fueron una luz única que, en conjunto con las demás, formaron la constelación brillante del conocimiento en el mundo antiguo. De ahí que el origen histórico de la filosofía también sea múltiple, pero cabe añadir que con seguridad fue una actividad mucho más antigua de lo que comúnmente se cree. En el periodo histórico ubicado entre los siglos IX y II a. C., nacieron los pensadores que cambiaron para siempre el modo de pensar y sentir el mundo: en China, Confucio y Laozi predicaron la ley del Cielo y el Dao;

en Persia, en las arcaicas tierras del actual Irán, se levantó Zarathustra en nombre de Ahura Mazdā para reformar la antigua religión irania en un monoteísmo; en India, el pensamiento upanisádico floreció mediante la sabiduría de Yājñavalkya y Gārgī. El príncipe Siddhartha, conocido como el Buda, alcanzó la iluminación de su ser para librar del sufrimiento a los hombres mediante la práctica de las cuatro nobles verdades, y Mahavira enseñó el valor ético de la no violencia y el ascetismo para trascender el ciclo de reencarnaciones; en los reinos de Israel y Judá, los profetas Amós, Oseas, Isaías y Jeremías alzaron su voz para reformar la religión hacia un monoteísmo centrado en Yahvé; en Grecia surgieron espíritus gigantes como Pitágoras, Platón y Aristóteles, cuyas grandes filosofías se yerguen juntas como las columnas del Partenón, estas columnas fueron sus nuevos conceptos, ideas y categorías para entender al ser humano y la realidad.

Durante los siglos siguientes, las múltiples filosofías tomaron su propio curso y fueron desarrollándose hasta volverse más complejas de lo que ya eran de por sí. Más aun, las repercusiones teóricas que provocaron todos estos grandes pensadores aún perviven hasta nuestros días. Al respecto, nos dice Jaspers:

> Entonces surgió el hombre con el que vivimos hasta hoy. Llamemos concisamente aquel tiempo el "tiempo axial". […]. En aquel tiempo se aglomeraron las cosas extraordinarias. […]. Lo nuevo de aquella edad es en general que el hombre se vuelve consciente del ser en su totalidad, de sí mismo y de sus límites. Hace la experiencia de lo temible del mundo y de la propia impotencia. Plantea cuestiones radicales, se afana, ante el abismo, por emanciparse y salvarse. Percatándose conscientemente de sus límites, se fija las más altas metas. Hace la experiencia de lo incondicional en la profundidad del ser uno mismo y en la claridad de la trascendencia. […]. En aquella edad se produjeron las categorías fundamentales en las que pensamos hasta hoy, y se crearon las religiones universales de las que viven los hombres hasta hoy. Con aquel proceso se pusieron en cuestión las intuiciones, costumbres y estados que habían valido inconscientemente hasta entonces. Todo cayó en un remolino. La edad mítica llegó a su fin con su quietud y lo que tenía de comprensible de suyo. Empezó la lucha con el mito desde la racionalidad y la experiencia real, la lucha por la

> trascendencia por el Dios uno contra los demonios, la lucha contra los dioses falsos desde la indignación moral. Los mitos se transformaron, se entendieron con nueva hondura, en el momento en que quedó destruido el mito en conjunto. El hombre ya no está cerrado en sí. Está inseguro de sí mismo, pero con ello abierto para nuevas posibilidades sin límite. Por primera vez hubo filósofos. Los hombres osaron pisar como individuos sobre sus pies. Pensadores solitarios y peregrinantes de China, ascetas de la India, filósofos de Grecia, profetas de Israel, son una sola cosa, por muy distintos que sean unos de otros en sus creencias, contenidos y actitud íntima. El hombre logró hacer frente íntimamente al mundo entero. Descubrió en sí el origen desde el cual elevarse sobre sí mismo y sobre el mundo. Entonces se cobra conciencia de la historia. Empieza algo extraordinario, pero se siente y se sabe que antecedió un infinito pasado.[16]

El ser humano enfrentó con todas sus fuerzas y honestidad las problemáticas fundamentales relacionadas con el ser, el conocimiento y la ética. De esta manera, la consciencia de la fuerza del espíritu en el ser humano se despertó para cuestionar y responder las grandes incógnitas con nuevas posibilidades y direcciones en su pensamiento. Esta época axial (c. siglo VIII - III a. C.) muestra la espiritualidad de la humanidad como su rasgo distintivo. Así pues, encontramos que el común denominador, en los grandes pensadores mencionados, independientemente de si son llamados profetas, poetas, filósofos, científicos, sabios, sufís, chamanes, tlamatimines, místicos, brahmanes, bhikkhus, yoguis o ascetas, consiste en la búsqueda filosófica por conocer la verdadera naturaleza del ser humano y la realidad última. En este sentido, podemos decir que todos somos uno.

II. Meditaciones generales en torno a la música

> La música es orgánica. No sólo está unificada en sí misma, sino que está unida a la vida: es la expresión por medio del ritmo y del sonido de la línea sin límite de nuestros sentimientos, y está íntimamente ligada con los ritmos y ciclos y pulsaciones de nuestra vida.
>
> Leopoldo Stokowski

Del mismo modo que el concepto de filosofía tiene distintas concepciones, el término de música está relacionado con una amplia cantidad de definiciones y valoraciones positivas o negativas. Esta multiplicidad de concepciones surge del corazón de cada una de las culturas en el mundo de manera que todas las definiciones son válidas dentro de sus contextos discursivos. Por tanto, se puede afirmar de antemano que no existe una definición óptima de la música (ni de la filosofía) que englobe las características de todas sus manifestaciones y valoraciones estéticas. Asimismo, debido a que la música no puede definirse fuera de su contexto cultural particular, cualquier definición puede ser mejorada. En el siglo XX, el término de música recobró nuevamente su rica diversidad gracias, entre otros factores, a las pioneras y eruditas investigaciones realizadas por musicólogos y antropólogos como Hornbostel, Merriam y Blacking después de ser limitada a una categoría de las bellas artes desde el siglo XIX, clasificación que continúa hasta nuestros días.

El concepto de música, entonces, se ha vuelto aún más complejo, puesto que se ha reconocido la infiltración de la música en todos los estratos de la cultura. A esta situación falta añadir todas las exhaustivas exploraciones, influencias y combinaciones musicales que continúan hasta la fecha: la teorización de la música como fenómeno nunca fue tan compleja como en la actualidad. La pregunta por la esencia de la música pretende encontrar la unidad en toda la copiosa gama de las múltiples manifestaciones musicales existentes. De manera similar a san Agustín que en las Confesiones, al preguntarse por la esencia del tiempo se plantea: "¿Qué es entonces el tiempo…? Si nadie me plantea, lo sé. si quiera explicarla a quien la plantea, no lo sé".[17] Tratar de responder a la interrogante sobre el ser o esencia de la música seguramente pondría a cualquiera en los mismos aprietos. Nos sentimos como san Agustín con el tiempo, sabemos qué es la música, pues

sentimos sus efectos en nuestro interior, pero cuando nos preguntan para explicarla, ya no sabemos.

La música es una actividad que generalmente creemos saber lo que es, pero en realidad ignoramos aquello que hace que la música sea y, más bien, tenemos una vaga idea sobre ésta. Así, nos sucede en la vida con muchas otras cosas tan fundamentales como el amor y el conocimiento. Sin embargo, tampoco podemos declarar que estamos completamente a la deriva sin una brújula o un astrolabio, los cuales nos puedan orientar en nuestro filosofar en torno a la música. Porque cuando escuchamos música que nos parece fea o hermosa, sin que conozcamos claramente las causas, sentimos en el centro de nuestro interior el efecto de sus ritmos y melodías. Es tarea del filósofo de la música tratar de encontrar la causa de dicho efecto.

Para lograrlo, lo primero que debemos hacer es teorizar sobre la música o, lo que es lo mismo, contemplar la música. La contemplación de la música requiere de una completa atención auditiva, para lo cual se necesita un continuo adiestramiento que nos permita apreciar, discernir y entender sus elementos básicos, como el ritmo, la métrica, la melodía, etcétera. Pero todo esto no es suficiente puesto que la música está sujeta a un contexto cultural, por lo que para apreciarla es imprescindible considerar cómo se concibe dentro de un grupo social determinado y así poder entender el enfoque de éste en relación con la música misma. Asimismo, preguntar por la esencia de la música nos encamina inevitablemente a interrogarnos por las motivaciones que llevan al ser humano a hacer eso que llamamos música y, en consecuencia, sus orígenes. ¿Qué es la música?, pero también, ¿cómo inició la música?, ¿cuándo comenzó la música?, ¿por qué el ser humano es musical? ¿por qué y para qué el ser humano compone música?, ¿cuáles son sus motivaciones? ¿en qué consiste la relación entre sentimiento y música? Éstas son preguntas que a menudo provocan una sonrisa en la mayoría de los investigadores, debido a la enorme dificultad que plantean y por su carácter especulativo. Pero la filosofía no puede darles la espalda a tales planteamientos de enorme relevancia para el ser humano, ya que sus posibles respuestas suponen una posición filosófica, no solamente respecto de la música y otras manifestaciones culturales con la misma relevancia como la poesía, la pintura o la arquitectura, sino incluso respecto de la concepción del ser humano y el mundo.

El musicólogo Bruno Nettl explicaba las distintas teorías sobre el origen de la música, pero son tres más debatidas en la actualidad.[18] La primera,

la posición casualista, defiende la hipótesis de que la música se origina en una mera coincidencia basada en la estructura de un fenómeno relacionado con alguna expresión emocional, tal como la señal vocalizada a larga distancia, la vibración de la cuerda del arco de caza —que sería el origen accidental de los instrumentos de cuerda—, y la polifonía —surgida de la superposición improvisada de al menos dos monofonías—. La segunda, la postura evolucionista, arguye que el desarrollo filogenético y el complejo proceso biológico de adaptación al medio natural en el cerebro y la coordinación entre el aparato fonador y el oído fueron condiciones necesarias para producir la música después del lenguaje, o, bien, que la música es una versión humana paralela a los llamados de apareamiento, configurados como pronunciaciones rítmicas y articuladas —como los de pájaros, ranas o primates— que dieron las bases para la formación de un prelenguaje y una premúsica. La tercera, la tesis ritualista, sostiene que la música se originó por una estructura cognitiva relacionada con el valor religioso de lo sagrado. Desde esta perspectiva, los rituales se conformaron por articulaciones y verbalizaciones prelingüísticas de acciones humanas con una técnica sistematizada,[19] que imitaban sonidos de fenómenos naturales y animales que motivaron la aparición de la danza y el desarrollo del lenguaje.[20]

El argumento de la primera tesis, fundamentado en la coincidencia, es válido, puesto que hay registros de mitos en tribus alrededor del mundo que cuentan el origen de instrumentos musicales por un simple accidente. En Australia, por ejemplo, hay un mito de tradición oral del pueblo originario de la región que narra el origen del instrumento de aire llamado *yidaki* o *didgeridu*, hecho de una rama de eucalipto. En él se da cuenta de cómo unos hombres hallaron, cerca de su campamento, una rama ahuecada para arrojarla al fuego. Uno de ellos descubrió que dicha rama estaba llena de termitas y decidió soplar por uno de los extremos para sacarlas. Al hacerlo se asombró, al igual que los demás testigos, por el sonido grave y profundo que produjo y que lanzó a las termitas hacia el cielo, las cuales se transformaron en estrellas.[21] Sin embargo, la tesis casualista no explica completamente el surgimiento de la música, ya que la suma de muchos casos semejantes no justifica la generalización. Otra insuficiencia reside en que tampoco explica aspectos más complejos como por qué en unas comunidades surge la polifonía y en otras no, debido a que la causa de un súbito improviso que conjunta varias monofonías ordenadas no alcanza

a clarificar este problema dado que la composición polifónica necesita también de la creatividad e inspiración.

Las hipótesis evolucionistas presentan mayores dificultades teóricas debido a las mutuas implicaciones entre el lenguaje y la música. La voz es el puente entre ambas por sus propiedades comunes, como la entonación, la métrica y el ritmo. Los lingüistas nos aportan dos teorías valiosas respecto al origen del lenguaje: la onomatopéyica, la cual arguye que el lenguaje se originó por la imitación o mímesis de sonidos de la naturaleza para comunicar las impresiones perceptuales inmediatas; y la interjeccional, fundada en las expresiones emotivas surgidas por la interacción y contemplación del mundo, tales como el dolor, el placer, la alegría y la tristeza. El problema de ambas tesis es que no resuelven el proceso de especialización hacia un lenguaje más complejo y coherente que comunica acciones, emociones, conceptos e ideas. No obstante, la imitación de animales en la cacería, las vocalizaciones emotivas en la crianza y los juegos relacionados con el sonido y el movimiento desempeñaron un papel preponderante en el origen y desarrollo de la música, puesto que inducen naturalmente al movimiento regular en el cuerpo (manos, pies, piernas, brazos, cabeza, etcétera); es decir se sigue un ritmo, una propiedad de la música. Dicha respuesta natural del cuerpo al ritmo constituye una función primitiva basada en las cadencias naturales, como el ciclo respiratorio, la pulsación cardiaca y la regularidad entre vigilia y sueño, lo que evidencia que donde hay vida, hay ritmo.

Ahora bien, la tesis que sostiene que el origen de la música precede al del lenguaje presupone un aparato fonador que por más elemental que sea su estructura fisiológica no puede ser independiente de las vocalizaciones. Todo ello sugiere que, al principio, el proceso evolutivo fue gradual, entrelazado e indiferenciado entre la música y el lenguaje. Puede decirse, entonces, que su desarrollo fue recíproco y simultáneo, dado que las características compartidas entre ambas, como la métrica, posibilitan la asimilación y reorganización de nuevos patrones sonoros, mediante la mezcla de sonidos vocales humanos y naturales, que dieron origen al lenguaje, cuya organización básica más probable estaba relacionada con una estructura ya sea monosilábica, aglutinante o flexiva. Así los nuevos sonidos aprendidos formaron un sistema de comunicación cada vez más complejo que ayudó a una mejor organización social como, por ejemplo, utilizar el sonido de una presa de un animal para atraerlo y cazarlo más fácilmente. Con todo,

el origen de la música no debe ser reducido al estudio secundario de los aparatos biológicos y las facultades cognitivas de los homínidos, puesto que la cuestión primaria consiste en por qué es musical el ser humano, una pregunta que no es sino filosófica.

La tercera postura, la ritualista, aduce que el nacimiento de la música ocurrió por un móvil sagrado relacionado con el ritmo. El argumento descansa en considerar a los ritos de las culturas tribales como una prueba de dicha hipótesis porque éstos manifiestan una necesidad por comunicar sus vivencias y emociones a través de una ceremonia sagrada acompañada de vocalizaciones y del movimiento acompasado de las principales articulaciones del cuerpo (cuello, brazos, manos, torso, cadera, piernas y pies). Así, por ejemplo, en África central hay una tribu que efectúa la ceremonia de la danza del leopardo, en la cual sus integrantes se pintan los cuerpos enteros: la espalda de color anaranjado, el vientre blanco y rayas negras por todo el cuerpo. La danza ritual consiste en rememorar al ancestro totémico, el leopardo, mediante su ritmo esencial. En dicha danza están incorporados de manera indiferenciada elementos sagrados y musicales; por una parte, los participantes recrean la historia mítica del felino y, por otra, imitan la serie de movimientos rítmicos del leopardo y sus sonidos para identificarse con el espíritu del mismo. Los elementos presentes en la ceremonia son inseparables unos de otros, pues no puede haber rito sagrado sin danza, invocación o encantación y viceversa: todo ritual posee la propiedad esencial del ritmo, que a su vez es una propiedad musical. Este caso nos permite también entrever que la danza estaba unificada con la música y el rito en un principio. La fortaleza del argumento anterior radica en la necesidad espiritual del ser humano por expresar las concomitancias entre su interior con aquello que lo rodea. Su problemática surge al afirmar o negar la actitud sagrada de los homínidos ante el mundo.

Al respecto, el historiador de las religiones, Mirçea Eliade defiende que la noción de lo sagrado constituye un elemento más de la estructura de la consciencia y no un estadio pasajero de la humanidad que cambia hacia un estatus mejor o que deba ser sobrepasado.[22] Según nuestro autor, las hipótesis que defienden la inexistencia de un sentido sagrado son un malentendido, ya que la conclusión finalmente no reside en las estructuras anatomoosteológicas de los paleantrópidos, sino en sus obras que demuestran claramente una inteligencia humana evidenciada por el dominio del

fuego y por los utensilios tallados de piedras. No obstante, la argumentación a favor del origen de la música por la sacralidad presenta dos puntos flacos: el primero, en la imposibilidad de demostrar los contenidos religiosos en los documentos prehistóricos, como utensilios y osamentas, ya que no revelan ningún significado religioso más que el utilitario; el segundo, la suposición de las danzas rituales actuales son problemáticas como ejemplos semejantes a los realizados por los primeros seres humanos en tanto que no podemos saber sobre los contenidos religiosos de tales ceremonias ni cómo era la música prehistórica. A pesar de estas dificultades, el argumento se sostiene, porque es inconcebible que las primeras danzas y utensilios no hayan adquirido rápidamente un valor sacramental desde un principio. El dominio del fuego (generación, mantenimiento y translación), los utensilios de protección y ataque y, en fin, todas aquellas tecnologías relacionadas, no tuvieron una finalidad meramente práctica, también fueron un incentivo decisivo para el surgimiento de símbolos y valores mítico-religiosos que ampliaron el mundo interior de los homínidos. Tan es así que, en culturas primitivas actuales, cuya sociedad es cazadora, encontramos complejas atribuciones mágicas a piedras, sonidos, armas, árboles, seres sobrenaturales, ancestros, etcétera. Naturalmente, tales asignaciones mágicas —por llamarlas de algún modo ciertamente impreciso— no permanecen con los utensilios encontrados en restos arqueológicos, pero son numerosas en todas las comunidades étnicas cazadoras actuales en las que siempre aparecen este tipo de valoraciones a lanzas, flautas, tambores, arcos e instrumentos musicales en general, lo que hace suponer que son un resquicio de un comportamiento muy antiguon.[23]

La evaluación de las tesis expuestas sobre los orígenes de la música muestra que no se excluyen mutuamente, sino que son complementarias entre sí. En consecuencia, el origen de la música en el ser humano es múltiple: los eventos casuales (escuchar pájaros, mamíferos, truenos, fuego, viento, etcétera), el proceso evolutivo en conjunto del lenguaje, la danza y la música, el goce estético por lo musical, el asombro por los sonidos, la creatividad, la inspiración, la necesidad espiritual del ser humano por expresar su vida individual y grupal, fueron factores y motivaciones imprescindibles para el surgimiento de la música. Todos estos elementos están vinculados entre sí por sus propiedades y funciones, de tal modo que conforman una unidad indisoluble que hace posible la realidad musical.

Todo lo dicho hasta aquí respecto del origen de la música podría sintetizarse con las palabras de Salazar acerca del tema: "la música comienza en el momento que el hombre se descubre a sí mismo como instrumento de música".[24] La música, pues, aparece cuando el ser humano comienza a manejar con una intención volitiva, rítmica y sagrada, el material sonoro del cual dispone, que puede ser él mismo y objetos del mundo que lo rodea. Así, es indudable que la música no haya surgido a partir de un único individuo en un lugar específico, sino que brotó en distintas partes del mundo. En el principio, la música debió estar emparentada con otras manifestaciones artístico-espirituales semejantes, es decir, con la poesía oral (conjuros, narraciones, plegarias, etcétera), la danza, el teatro y la ceremonia-ritual. Estas expresiones tan ligadas se desarrollaron en un principio hasta llegar a un estadio especializado debido a un largo proceso milenario de diferenciación, pero sin alcanzar nunca la completa separación. El origen histórico de la música es un problema bastante difícil de resolver.

Las dataciones cronológicas del evento revolucionario que constituyó el descubrimiento de la música presentan dificultades dadas las grandes distancias entre un periodo y otro. Las edades cronológicas establecidas por los antropólogos y arqueólogos con respecto de la antigüedad del *homo sapiens* han sido siempre tema de una interminable discusión y debate. A pesar de encontrarse vestigios chamánicos desde hace alrededor de 300,000 años y del dominio del fuego en el documento chino con datación del Zhoukoudian aproximadamente en el 600000 a. C.,[25] las dataciones cronológicas tradicionales señalan los orígenes del hombre moderno entre los 30000 años y 50000 años a. C., mientras que otras dataciones rebasan las fechas anteriores hasta llegar a los 70,000 años o incluso el millón y medio de años para la existencia de la humanidad.[26] El contraste de estas distancias cronológicas conlleva también una dificultad para especular con una posible datación de los inicios de la música. Más aun, los instrumentos con mayor antigüedad de los que se tiene registro datan de hace aproximadamente 43,000 años, durante el periodo musteriense y auriñaciense —en el Paleolítico medio y superior—, entre los cuales destacan las flautas hechas de huesos de mamut o de pájaros con cuatro o siete orificios que guardan las mismas distancias para colocar los dedos y producir sonidos determinados como las notas *do*, *re* y *mi*. No está de más mencionar aquí que el héroe cultural que descubrió la flauta fue muy inteligente, puesto que comprendió

—a través de su oído e inteligencia musical— las proporciones interválicas relativas a los sonidos, como la octava y la quinta. Pero no debemos identificar el surgimiento de la música con los restos arqueológicos encontrados de instrumentos musicales debido a que generalmente hay antecedentes. Además, el uso de instrumentos musicales no es estrictamente necesario para hacer música y, por otra parte, se trata de un bien inmaterial, por lo que no puede haber vestigios de ella fuera de los resquicios en las culturas actuales.

Estas discrepancias que hemos expuesto sobre las dataciones confirman la dificultad para señalar con certeza el proceso gradual y difuso del nacimiento de la música a través del tiempo. Ante dicho problema nuestra postura deberá ser honesta al declarar nuestra ignorancia al respecto, pues por el momento continuará como una incógnita. Lo único que podemos afirmar es que la música tiene una antigüedad mínima igual a la de los instrumentos musicales encontrados.

Hasta ahora esta indagación en torno del origen múltiple de la música nos ha provisto de los elementos que seguramente estuvieron presentes en la concepción de la música prehistórica. Los sonidos pronto adquirieron un simbolismo representado en todo contexto que fuese considerado sagrado, como en las ceremonias de construcción de instrumentos musicales que invocan al espíritu del animal tótem o de los ancestros, como es el caso de la etnia kamiura del río Xingú, en Brasil. En aquellos lejanos días, la música fungió principalmente como un medio de comunicación, en cuyo desarrollo alcanzó diversas funciones, tales como la plegaria, la encantación, como medio para inducir el trance, la expresión emocional y, por supuesto, la acción lúdica; funciones que están presentes en las comunidades tribales de todo el mundo. En la misma línea, Carpentier expone con acierto que la música prehistórica fue mucho más amplia respecto de las funciones adquiridas, con el paso del tiempo, de la concepción presente.

> Así, la música fue música antes de ser música. Pero fue música muy distinta de lo que hoy tenemos por música deparadora de un goce estético. Fue plegaria, acción de gracia, encantación, ensalmo, magia, narración escandida, liturgia, poesía, poesía-danza, psicodrama (antes de cobrar por decadencia de sus funciones más bien que por adquisición de nuevas dignidades) una categoría artística.[27]

Si bien es cierto que algunas de estas funciones de la música prehistórica, como la encantación mágica, han desaparecido de la música cuando deviene en categoría artística que ordena bellamente los sonidos en el tiempo, no podemos estar en completo acuerdo, porque la sacralidad de la música aún persiste en muchas regiones del mundo —si no, en todas—. De manera que la función sagrada de la música quizá sea el mejor caso para explicar la permanencia de algunas de las funciones originarias de la música hasta la actualidad; tal es el caso, por ejemplo, de los cantos durante las procesiones de la virgen del Carmen en España, el ritual de invocación del espíritu del agua con el canto *Dodole* en Macedonia, el ditirambo de Dionisio en la antigua música griega, los cánticos budistas para la meditación en Tíbet, la *Flauta mágica* de Mozart y la *Pasión según San Mateo* de Bach.

Las funciones de la música hasta aquí expuestas comenzaron a diferenciarse en formas musicales específicas según la finalidad de éstas y las elecciones estéticas del individuo y la comunidad. Así, la música adquiere generalmente la forma de salmodia para la recitación de la liturgia y la música utilizada para la recreación y el trabajo adquieren estructuras diferentes. La estructuración musical depende de la lengua y la cultura de una región determinada; por esta razón es única en cada lugar. Cuando surge una técnica vocal e instrumental, también se desarrolla una tradición musical. Por ello, la comunicación de la enseñanza musical debió ser parte de la tradición oral debido a la falta de escritura para conservar la cultura heredada. Fue así como la música adquirió una de sus funciones primarias y de mayor relevancia en la humanidad: la transmisión de conocimiento, la sucesión de los códigos morales y valores, los relatos míticos acerca del mundo y la historia de la comunidad mediante canciones y danzas. Dicha transmisión proporciona igualmente un refuerzo en la continuidad de las normas sociales y la integración de los individuos en el grupo social, sus valores y creencias religiosas.[28] Desde esta perspectiva exterior, la música consiste en ser un agente de comunicación, cuya propiedad esencial consiste en conservar y extender la cultura.

En contraposición a la perspectiva de la concepción de la música anterior, está el enfoque interior que define a la música desde su propia estructura. Generalmente suelen subrayarse uno o todos los elementos de la música (ritmo, melodía, armonía y contrapunto) para dar cuenta de su esencia. Por un lado, Herman Grabner sostiene que la música es fun-

damentalmente ritmo, un curso temporal, sin negar sus otros elementos, porque todas las demás propiedades están basadas en éste y relacionadas entre sí.[29] Así, el ritmo, entendido como la sucesión regular y ordenada de sonidos, es la diferencia específica de la música; es decir, constituye su condición necesaria. No obstante, una posible crítica a esta postura consiste en señalar que el ritmo no es una propiedad específica de la música, ya que dicho elemento está presente en diversos ámbitos extramusicales. Los diseños ornamentales en la arquitectura, como el arabesco, constituyen un buen ejemplo de la regularidad en el campo visual. Por otro, Pahissa mantiene que los elementos estrictamente musicales son la melodía y más la armonía.[30] La expresión de una vivencia, sentimiento o idea en la melodía y su relación con la superposición armónica son propiedades únicas de la música, en tanto que surgen de la capacidad musical del ser humano y no pueden ser utilizadas fuera del contexto musical. Aunque es verdad que tales conceptos son exclusivos de la teoría de la música, no podemos estar de acuerdo con la postura aquí evaluada, porque tanto la melodía como la armonía presuponen al ritmo en una composición. En otras palabras, no puede haber melodía y armonía sin ritmo.

Pero la música tampoco es puro ritmo, pues ésta necesita al menos de la melodía y el timbre para que se constituya una obra musical. Si bien la armonía, entendida como la combinación simultánea y vertical de los sonidos en forma de acordes, es un elemento muy enriquecedor de la música, por otra parte, no es un requisito estructural necesario de la música misma. Debido a lo anterior, la música se entiende generalmente como una sucesión de notas ordenadas en el tiempo, o como sonido organizado, dado que produce una sensación de movimiento constante y regular. Pero la sistematización de sus estructuras compartidas (ritmo, melodía, timbre, etcétera) no agota completamente la explicación en torno a la ontología de la música. Por esta razón, Grabner concluyó que la música es una corriente energética de tensión y distensión, como el devenir de los contrarios de Heráclito manifiestos en el arco y la lira: todo está en movimiento (πάντα ῥεῖ). En palabras del autor:

> Esta energía es la que pone a cada nota en una determinada relación dinámica con las restantes y le confiere un valor funcional respecto al curso entero. No es, por tanto, correcto explicar la vivencia mu-

> sical desde la idea de una "sucesión" de notas y complejos de notas, sujeta a ciertas reglas. Lo esencial es más bien la *corriente* que todo lo atraviesa, en la cual el sentido ascendente se experimenta como una *tensión*, y el descendente como una *relajación*. Pero, además, es de importancia capital el hecho de que la audición de una serie de notas, una escala, una melodía o una pieza entera no se reduce a la suma de las sensaciones parciales ligadas a los procesos dinámicos particulares, sino que constituye un *todo* clausurado que es *más* que la suma de las notas particulares.[31]

Desde esta perspectiva interna, la música es energía sonora, de tal modo que todo el conjunto de sus elementos es entendido como una sola energía cinética continua, la cual está configurada según dos sentidos en el pentagrama: el lineal y el vertical. El ritmo, como energía regular, la línea melódica, como energía fluyente, y la armonía, como energía potencial sostenida. Sin embargo, esta concepción de la música, fundamentada en la física moderna, simplifica toda la musicalidad en un fenómeno físico de tensión y distensión, pues omite las funciones culturales de la música mencionadas que también son relevantes en tanto que son categorías que permiten entender el fenómeno musical. Hay que recordar que la música es un proceso comunicativo dentro de una comunidad, así como un proceso autocognitivo que consiste en transmitir un mensaje cultural dentro del esquema de la consciencia humana, que puede ir desde lo más superfluo, subjetivo y banal hasta la expresión de valores, sentimientos y conocimientos necesarios e indispensables para integrar la vida. La enorme flexibilidad y plasticidad de la conciencia humana permite la creación del enorme espectro de las variaciones formales de la música que son potencialmente infinitas, y la composición ininterrumpida de obras musicales tan diversas en todos los tiempos y lugares constituye una evidencia de esta capacidad cognitiva. Además, las dos vías para definir a la música son compatibles, puesto que no se refutan entre sí. Pero el puente unificador entre la perspectiva interior (física) y exterior (cultural) de la música para dar cuenta de su estructura óntica reside en una manera de ser específica de ésta como una modalidad de conocimiento.

En Papúa Nueva Guinea, hay una etnia llamada Kaluli, que vive junto a la falda del monte Bosavi, cuya sociedad nos aporta un tópico filosófico

respecto de la música. En esta cultura, el lenguaje y la música desempeñan un papel de enorme importancia para su cosmovisión, puesto que el sentido del oído es fundamental para comprenderla. Los Kaluli son unos expertos conocedores del hábitat donde viven; su taxonomía de las aves es diferente a la usada por la ornitología, porque el oído es el sentido principal que se utiliza para clasificar a las aves y a la naturaleza en general. Ellos escuchan un objeto y según sus propiedades sonoras ordenan de acuerdo con las siguientes categorías: los que lloran, los que sólo suenan, los que hablan la lengua Bosavi, los que hacen mucho ruido, los que repiten su nombre y los que silban. Éstas, desde luego, son sólo algunas, pero son suficientes para corroborar que el oído corresponde al sentido más relevante en la vida Kaluli para sistematizar las impresionas sensoriales y explicar el mundo.[32] Asimismo, los hombres Kaluli saben imitar el sonido de los pájaros de la zona, en especial el sonido del pájaro *muni* que está relacionado con las vocalizaciones de los niños pidiendo comida y en estado de tristeza. En los rituales de la etnia Kaluli, el canto del *muni*, con la forma melódica descendente (de tres a cuatro tonos), es utilizada para la construcción y afinación de tambores y su sonido representa símbolo sonoro del abandono infantil, que a su vez está relacionado con la muerte. Esto aclara en parte la creencia del pueblo Kaluli acerca de que todos los seres humanos que han muerto tienen su reflejo espiritual en el mundo visible con formas de animales que pueden ser un jabalí, un casuario u otra especie, pero generalmente son aves. De este modo, cuando la muerte llega a una persona, su reflejo pasa a ser un ave que mediante su sonido se comunica desde el mundo invisible al visible, desde el plano metafísico al físico. Aunque en el mundo existen estos dos niveles de la realidad, el ser humano puede conocer el mundo metafísico a partir del sonido.[33] Esto se debe a que, como el sonido no puede ser visto o tocado, constituye un medio que conecta a ambos mundos el físico y el metafísico. Por esta razón el oído, por encima de los demás sentidos, constituye un principio epistémico, que permite organizar la realidad mediante conceptos principalmente sonoros y musicales. En suma, el pensamiento Kaluli muestra que la música, en tanto que parte integral de su sistema simbólico del mundo basado en el sonido, consiste también en un modo de conocer la realidad. Si la música es un modo de conocer la realidad, se sigue que la pluralidad de sistemas musicales en el mundo, como el árabe, el italiano, el andino, el turco, el japonés, el búlgaro, el

chino, el indio, entre muchos otros, también constituyen diversos caminos para conocer a la humanidad y al mundo como una unidad por medio de sus múltiples perspectivas culturales. Por consiguiente, la musicalidad es una categoría cultural inherente a la naturaleza humana, fundamentada en su propia capacidad cognitiva.

III. Hacia una concepción general de la filosofía de la música

En las dos secciones precedentes, se expuso una reflexión general sobre la filosofía y la música a partir de sus orígenes, motivaciones y propiedades presentes en sus múltiples manifestaciones con el objetivo de realizar una segunda aproximación a la definición de la filosofía de la música, que funge como un modelo teórico para fundamentar y construir una historia de la filosofía de la música. Aquellas meditaciones serán ahora nuestro soporte teórico para inquirir más cuidadosamente acerca de la filosofía de la música en general y para realizar un viaje histórico de las diversas concepciones de la filosofía de la música a través del desarrollo teorético de su historia.

Anteriormente se dijo que la concepción de la filosofía adoptada, sea cual fuere, delimitaría los lineamientos teóricos para estudiar los contenidos filosóficos relacionados con la música. De este modo, una postura filosófica destacará o pondrá mayor atención en algunos contenidos o planteamientos que en otros, con el riesgo de desatender otras cuestiones quizá más significativas y centrales. Además, todo esto implica asirse a un esquema teórico y una metodología, por lo que un mismo contenido —en nuestro caso el filosófico-musical— puede ser estudiado y presentado de modos muy diferentes, como puede demostrarse a partir de su propio desarrollo histórico y teorético. Consecuentemente, el contenido filosófico de la música estará irremediablemente influido de numerosas maneras por el esquema teórico desde donde se parte, sea esta científica, ontológica, epistémica, estética, histórica o técnica. Asimismo, cada una de las concepciones de la filosofía generarán diferencias y semejanzas, rupturas y continuidades, que estarán matizadas por la teoría desde la cual se investiga a la música. Dado lo anterior, es decisivo partir de una concepción de la filosofía que sea amplia, abierta y flexible. Con la concepción de la música ocurre lo

mismo que con la de filosofía —pues si por música se considera, desde un punto de vista interno, sólo a aquella que está estructurada con armonía—, en consecuencia se descartarán otros sistemas musicales en los cuales no se utiliza dicho elemento estructural, pero que son prolijos en otros aspectos como el rítmico o el melódico. Todo esto encaminará hacia una concepción de la filosofía de la música que no englobe a todas las demás músicas del mundo. De ahí que sea decisiva la noción que se tenga de música, puesto que ésta demarcará los tópicos filosóficos a estudiar según la concepción que se tenga de ésta. El concepto de música, entonces, debe ser siempre universal de modo que los contenidos relevantes para la filosofía de la música sean estudiados y comparados entre varios sistemas musicales.

La filosofía de la música se coordina con la filosofía en general por el contenido y los planteamientos filosóficos que se relacionan con la realidad musical. Asimismo, ésta se vincula por el procedimiento de la filosofía en tanto que evalúa y examina los aspectos filosóficos de la teoría musical y las manifestaciones culturales que tienen algún enfoque filosófico respecto de la música. El análisis de tales contenidos es el objeto de estudio de la filosofía de la música. De aquí surgen las preguntas directrices en torno a nuestra temática: ¿qué es la filosofía de la música? y ¿en qué se diferencia de otras ramas de la filosofía en general? Respecto de la primera pregunta, Ulrich Michels propuso una definición de la filosofía de la música a mediados de la década de 1980 en su obra *Atlas de música*, donde sostiene que "la filosofía de la música interroga a la música acerca de su naturaleza esencial, en este aspecto es totalmente autónoma, pero refleja sistemáticamente objetivos y situaciones históricamente determinadas en la mayor parte de los casos o bien probablemente determinados por la musicología sistemática".[34] La concepción de la filosofía de la música de Ulrich intenta delinear su autonomía teórica y su distinción de las demás áreas de la filosofía al afirmar que busca la esencia de la música en un sentido metafísico, pero conserva ciertamente una relación interdisciplinaria en su estudio específico con la ciencia histórica y la metodología musicológica.

En este campo de investigación sobre la música, las definiciones de Pole, Hand y Britan —como se estudiarán en el capítulo tercero— se concentraron paralelamente en el análisis de la estructura musical,[35] la composición musical y en la pregunta filosófica de la esencia de lo musical, así como en sus características específicas que la distinguen de otras actividades

artísticas; un estudio filosófico que, en gran parte, todavía estaba supeditado al de la estructura de las formas musicales. En estas escasas definiciones explícitas de la filosofía de la música se observa un enfoque con inclinación esencialista o metafísica; en otras palabras, ésta supone que la música tiene un sustrato ideal invariable que puede ser captado por la razón y posee propiedades específicas, cuyas variaciones o tradiciones musicales consisten en accidentes de la cosa en sí. Aunque también existe la posibilidad teorética de construir una filosofía de la música basada en una perspectiva materialista no esencialista, la autonomía de esta disciplina, como una rama particular legítima de la filosofía en general, se fundamenta en las preguntas generales relacionadas con la música que son específicamente de orden filosófico independientemente del sistema de pensamiento desde el cual se estudia alguno de sus tópicos, como, por ejemplo, la cuestión clásica sobre qué es la música, puede tener respuestas esencialistas o no. Depende del sistema de pensamiento a partir del cual se responde dicha pregunta; de ahí se desprende la problemática filosófica general en cuanto a su resolución y el criterio de verdad con el cual se intenta sustentar lógicamente un conjunto de razonamientos.

Además, cabe hacer otro señalamiento correspondiente a la delimitación de los supuestos teóricos y la metodología la filosofía de la música por su relación con la musicología y la historia de la música universal. Aunque no hay un consenso entre los especialistas sobre los límites de sus campos de estudios y sus metodologías y conexiones, por razones metodológicas con otras áreas de conocimiento, como la antropología de la música, la filosofía de la música se apoya en sus metodologías para estudiar las músicas del mundo pasadas o presentes. Más aun, se relaciona con la historia de la música, por las mutuas interrelaciones teóricas e históricas que hay entre ambas disciplinas. Pero la filosofía de la música continúa autónoma por cuanto tiene su propia historia, porque hay una línea temporal ininterrumpida de distintos sistemas filosófico-musicales en la historia universal del pensamiento humano. Debido a esto, comparte con la ciencia histórica sus problemáticas historiográficas, siendo uno de ellos la visión histórica eurocéntrica que, en la mayoría de los libros publicados relativos al tema, insisten en una misma línea cronológica tradicional: Antigüedad, Edad Media, Renacimiento, Barroco, Clasicismo, Romanticismo y Modernidad. Esta visión histórica sólo considera el desarrollo teorético de la música europea

excluyendo otras tradiciones musicales también relevantes, por lo que al aceptarla como la única historia incurriríamos en la falacia de reducir sin justificación ni argumento los límites teóricos de la investigación. Ante esta situación por ahora cabe estar conscientes sin más de estas problemáticas historiográficas en las historias de la música.

En lo concerniente a la distinción de la filosofía de la música respecto de las demás áreas de la filosofía en general, como la filosofía del derecho, la filosofía de la religión o la filosofía de la ciencia, puede afirmarse que ésta se diferencia por su objeto de estudio, pero se identifica con éstas por la metodología general de la filosofía compartida en el modo de teorizar y abordar los contenidos filosóficos en la música. Así, mientras que en la filosofía de la ciencia, por ejemplo, se examinan los diversos modelos científicos para evaluar los supuestos, los argumentos y las implicaciones de sus posturas epistémicas debido a la existencia de diferentes modos de sostener una afirmación, la filosofía de la música intenta aclarar todo contenido filosófico que hay en la música, con la finalidad de explicar las problemáticas que surgen en torno a la música y, en el mejor de los casos, proporcionar una solución a tales controversias filosóficas. Cabe señalar la relevancia del esquema teórico y las categorías analíticas, a diferencia del de las demás ramas de la filosofía, están delimitados por la teoría musical en general, que considera cualquier tipo de tradición musical y sus posibles conexiones con otros contenidos filosóficos presentes alrededor de una tradición musical.

A modo de conclusión de esta sección, deducimos que la *filosofía de la música es una disciplina teórica, práctica y empírica, cuyos objetos de investigación están relacionados con las ramas generales de la filosofía, como la ontología y la epistemología*, donde "actividad teórica" se entiende como la meditación espiritual rigurosa y metódica dirigida a estudiar los contenidos filosóficos de la música, susceptibles de ser realizados mediante la práctica musical y comprobados a través de la experimentación vivencial de la música. La definición tiene la finalidad de estructurar un modelo teórico con un valor heurístico que permita estudiar de manera sistemática los diversos contenidos filosóficos relacionados con la música y con su historia. Así pues, las principales preguntas y temáticas se formulan con respecto de su modo de ser y la manera en cómo ésta se conoce, independientemente de cuál sea el sistema filosófico y la tradición musical de los cuales se parte, en relación con el ser humano y el universo.

IV. Propuesta metodológica para la filosofía de la música

En este apartado solamente propondré algunos lineamientos generales para una metodología en el estudio de la Filosofía de la Música y, por extensión, para una Historia de la Filosofía de la Música, ya que ambas están vinculadas por sus propios contenidos temáticos. Dicha metodología debe ser potente, dado que su objeto de estudio es difícil de tratar por sus múltiples y diversas manifestaciones culturales, las cuales presentan distintas teorías musicales, diferentes técnicas instrumentales y vocales y un canon estético propio de una región determinada y tradición específica. Debido a esto, la filosofía de la música antepone una serie de retos relacionados con problemas teóricos y prácticos que implican la necesidad de una formación interdisciplinaria tan amplia y vasta que ninguna formación individual podría abarcar los conocimientos necesarios para la indagación, análisis y estudio de los tópicos filosóficos en el campo de la filosofía de la música, ya que incluye lingüística, antropología, teoría musical, musicología, neurociencia, arqueología, historiografía, historia de la música, organología, entre otras. En consecuencia, el filósofo de la música siempre debe considerar el trabajo coordinado con otros investigadores de distintas disciplinas. La investigación grupal ayudará a forjar mejores lineamientos de los esquemas metodológicos que posibiliten estudiar los problemas y las temáticas propias de la filosofía de la música, con la finalidad de procurar que esta rama de la filosofía se mantenga abierta a indagar los temas filosófico-musicales de manera creativa y en colaboración con otras áreas del conocimiento.

Cuatro problemas elementales referentes al concepto de música

El análisis del concepto de música descubre cuatro dificultades teóricas y metodológicas en los estudios filosóficos relacionados con la música: 1. El concepto de música es ambiguo, equívoco o anfibológico debido a las evidentes discrepancias entre las múltiples concepciones acerca de la música. 2. El término "música" no se aplica a todas las culturas con tradición musical, puesto que en algunas lenguas no existe una palabra para designar a lo musical, o es una categoría excluyente de otras manifestaciones rela-

cionadas. 3. No debemos dividir entre música clásica o culta (interna) y música folclórica o tradicional (externa), sino que en lo sucesivo deberemos hablar de músicas. Y 4. Tanto lo musical como lo no musical dependen del contexto cultural.

§1. A lo largo de la historia, la palabra "música" ha oscilado entre varias concepciones. La música fue entendida como la máxima filosofía por Sócrates en el diálogo platónico del *Fedón*; como una ciencia por Aristóxeno en *Harmónica y rítmica*, por Claudio Ptolomeo en *Harmónica*, por Euclides en *División del canon* y *Elementos de música*,[36] por Arístides Quintiliano en *Sobre música* y por San Agustín de Hipona en Sobre música; como una revelación más alta que cualquier filosofía, según se cuenta que declaró cierto día Beethoven; o como un arte temporal según la clasificación europea de las bellas artes en los siglos XVIII y XIX. Éstos son sólo algunos ejemplos que exponen la diversidad de sentidos acerca de la música, a causa de esto hay poca claridad en dicho concepto. Así, en el caso de la concepción científica de la música, el argumento consiste en sostener que su estudio se apoya, como modelo teorético, en conocimientos sistematizados referentes al movimiento de los cuerpos regidos por las leyes invariables de la armonía, ya que la música, por ser movimiento, se circunscribe dentro del estudio de la física;[37] tal fue la posición de Pitágoras, Ptolomeo y Quintiliano. La problemática en esta postura reside en qué se entiende por ciencia, puesto que la noción de ciencia no es evidentemente la misma en la Antigüedad que en la actualidad. Por ello, el dictamen para la concepción de la música como una ciencia depende de la teoría del conocimiento adoptada, ya que ésta influye de manera decisiva aquello que se entiende por el concepto de ciencia, cuyo sentido cambia según la postura epistémica, ya sea empirismo, inductivismo, falsacionismo, objetivismo, idealismo, realismo, fundacionismo, innatismo, por mencionar algunas corrientes teóricas.

§2. La segunda problemática consiste en cuestiones terminológicas relacionadas con la palabra "música". Así, por ejemplo, en México, las culturas p'urhépecha y wixárika carecen de una palabra para designar lo musical en un sentido genérico como el término de música, por lo que utilizan conceptos muy específicos para comunicar un sonido o conjunto de sonidos utilizados en rituales o celebraciones. Otro caso muy ilustrador puede encontrarse en los "músicos" autóctonos de Bulgaria, los instrumentistas y las cantoras de la "música folklórica" gitana de los Balcanes. En

dicha región, poseen un elaborado sistema conceptual que distingue entre la música occidental y la tradicional. Tal sistema propone cinco categorías distintas: música o tono (*sviri*), cantar (*pee*), lamento (*tûguva*), tamborilear (*tupa*) y danzar (*igrae*). A diferencia de la palabra "música", que incluye al canto y la música instrumental, todas estas categorías no permiten la inclusión de una en otra, puesto que cada una de ellas es utilizada para una circunstancia social en específico: mientras que la danza, acompañada por instrumentistas, sólo debe ser utilizada para la interacción social de la comunidad, el lamento no debe ser acompañado de la música instrumental o del canto, porque tiene la función estricta de establecer una comunicación entre los vivos y los muertos (Rice, 1980: 47). Con estos dos ejemplos puede notarse que el concepto de música no es adecuado para todas las culturas, debido a los diversos signos lingüísticos desarrollados para designar en cada una el proceso cognitivo de asimilación de los modos en que se presenta el fenómeno musical. Las nociones que tiene cada cultura sobre la música son muy numerosas, diferenciadas entre sí y todas ellas están basadas en creencias y valores culturales específicos que las definen. Más aún, todo aquello que la mayoría de las personas considera cuando se refieren al término de música puede diferir mucho de lo que dicha palabra significa etimológicamente: el arte de las musas.

§3. La tercera problemática que debemos tener en consideración está relacionada con las distinciones entre música clásica y folclórica. En este respecto, el aporte de John Blacking a la musicología es importante, porque su experiencia con la tribu de los Venda en África nos brinda a los filósofos de la música una enseñanza muy valiosa originada por una reflexión sobre su propio campo de estudio, la cual ayuda a librarnos de prejuicios conceptuales que obstaculizan una verdadera investigación fecunda de los sistemas musicales del mundo. Así, sobre este tema Blacking señala:

> Yo creo que la etnomusicología debería ser más que una rama de la ortodoxa musicología referida a la exótica o folclórica música: podría ser pionera en nuevos caminos para analizar la música y la historia de la música. Actualmente las reconocidas divisiones entre arte musical y música folclórica son inadecuadas y falaces como herramientas conceptuales. Ni son significativas, ni exactas como indicativos de

> diferencias musicales. En el mejor de los casos responden a los intereses de algunos grupos sociales.[38]

El autor declara que la diferenciación entre etnomusicología y musicología se originó por la división taxonómica entre la música europea y la música extranjera, una clasificación que se construyó fundamentalmente a partir de una visión eurocéntrica. Así pues, mientras la musicología estudia la música artística y clásica, o sea la interna, la etnomusicología estudia la música folclórica de otros países, o sea la externa. Esta división teórica es la que Blacking trata de borrar de una vez por todas del marco conceptual de la musicología, para liberar a la disciplina de esta limitación metodológica que discrimina y desacredita a otros sistemas musicales, como el árabe, el indonesio o el japonés, en la que muchos otros investigadores han incurrido con menuda frecuencia. En la actualidad, los etnomusicólogos estudian una tradición musical en específico y generalmente definen su campo como la disciplina encargada de estudiar todos los sistemas musicales en el mundo; tal fue la propuesta de Charles Seeger.[39] Pero esto no resuelve en toda su amplitud nuestro problema para la filosofía de la música, porque tal definición presupone de antemano que sabemos lo que es la música y, en consecuencia, que podemos comprender y diferenciar un sistema de otro con cierta claridad, cuando en ocasiones las diversas concepciones culturales de ésta divergen enormemente no solamente en sus conceptos, sino en sus nociones técnicas y estéticas, las cuales se basan en toda una cosmovisión que rige a cada cultura, y que, además, define en ocasiones los elementos estructurales como el ritmo, la melodía, el timbre y la ejecución de la música.

§4. Toda tradición musical siempre tiene un criterio estético para clasificar los sonidos considerados como musicales de aquellos que no lo son. De modo que cualquier tradición musical se enmarca en una cultura que modela su noción de belleza en la música; de ahí se desprende que tanto lo musical como lo no musical dependa de la cultura. Debido a esto, la música no puede ser entendida como un lenguaje universal, porque está confinada a una serie única de principios morales, estéticos, religiosos, sociales y semánticos que se desenvuelven en la historia de una cultura. Tales aspectos culturales dificultan la comprensión del mensaje que comunica una canción o composición, cuyo mensaje sí es asimilado y comprendido por los integrantes de la comunidad. La musicalidad está configurada según

la cultura en la cual se desarrolla. Por ejemplo, cuando Johann Sebastian Bach estableció la teoría musical en *El clave bien temperado* (*Das wohltemperierte Klavier*) mediante preludios y fugas en todas las escalas mayores y menores de la gama cromática, delimitó todos los sonidos que serían considerados como musicales, negando con ello los demás sonidos. Por esta razón, dentro del margen de la teoría musical europea, los sonidos producidos por los pájaros no son considerados como musicales *in sensu stricto*, sino que siempre pasan por un proceso de musicalización. Los casos tal vez más conocidos de dicho proceso son las aves representadas en el primer movimiento de "La Primavera" en mi mayor de Antonio Vivaldi, el "Cucú y el Ruiseñor" del concierto para órgano en fa mayor de Georg Friedrich Händel, el dúo de Papageno y Papagena en la ópera *La Flauta Mágica* de Wolfgang Amadeus Mozart, el pájaro de *Pedro y el lobo* de Serguéi Prokófiev, "La danza de los pequeños cisnes" de *El cascanueves* de Pyotr Ilich Tchaikovski y *El pájaro de fuego* de Ígor Stravinski. En todas estas composiciones, los sonidos de los pájaros son emulados mediante trinados y melodías con instrumentos musicales, como el violín, el órgano o el canto, es decir, los gorjeos son culturalizados. No obstante, existen tradiciones musicales que consideran los sonidos de los pájaros como un verdadero canto, como en la etnia Kaluli. Durante el siglo xx, cabe señalar que la tradición musical europea amplió la gama de sonidos tradicionales generando nuevas teorías rítmicas, melódicas, armónicas y nuevos estilos de composición, conocidos como microtonalismo, atonalismo, serialismo, dodecafonismo, minimalista o música concreta. Sin embargo, en otros sistemas musicales como el árabe, el persa o el indio se consideran una mayor cantidad de sonidos, puesto que utilizan escalas de hasta veintidós microtonos o más, a diferencia de las escalas heptatónicas estructuradas, como lo dice su nombre, en siete sonidos.

La respuesta a la primera cuestión está condicionada por la concepción que se tenga de la música. De tal manera que es parte del quehacer del filósofo de la música aclarar las diversas posturas referentes a la concepción de la música. En lo que concierne a la segunda problemática, la solución consiste en utilizar la palabra "música" en su sentido más amplio para abarcar todos los sistemas musicales del mundo sin olvidar sus particularidades y variaciones regionales. No es necesario inventar una nueva palabra para designar lo musical en una cultura particular o englobar a todas las

manifestaciones musicales. De ser así, esto podría ocasionar dos problemas terminológicos: la sinonimia y la hipertrofia. Por ende, el concepto "música" deberá continuar utilizándose en lo sucesivo para homogeneizar la terminología debido al uso convencional y extendido que ha adquirido en el mundo.

En cuanto al análisis de la tercera problemática nos sugiere que no es legítima la división entre música interna y externa, de modo que la división entre musicología y etnomusicología carece de un sentido real, puesto que cualquier sistema musical deberá ser considerado desde una perspectiva general de la música sin olvidar sus cualidades culturales específicas. Esta fue la lección que Blacking aprendió de la comunidad de los venda en África:

> "[…] los venda me enseñaron que la música nunca puede ser una cosa en sí misma y que toda música es música folclórica, en el sentido que la música no puede ser transmitida o tener significado sin ninguna asociación entre personas.[40]

Una lección que el filósofo de la música también debería aprender.

Diez proposiciones básicas para la metodología general de la Filosofía de la Música por Lewis Rowell

En la introducción a su libro, Lewis Rowell propone diez proposiciones básicas para la investigación filosófica sistemática de la música,[41] que son enseñanzas para la reflexión y aprendizaje del filósofo de la música y constituyen un excelente punto de partida en cualquier indagación sobre la música en general, incluyendo naturalmente a la historia de la filosofía de la música. Me permito transcribir aquí sus diez proposiciones básicas acompañadas por el escolio o comentario del propio autor:

§1. *La música es un objeto filosófico legítimo y el pensamiento sobre la música tiene lugar apropiado entre las disciplinas inquisitivas*. En algunos círculos musicales está de moda aconsejar en contra del examen detallado de la música, sobre la dudosa base de que muchos de los que hablan y escriben con inteligencia sobre la música son incapaces de demostrar con hechos sus introspecciones. En verdad, la discusión verbal y el análisis

no pueden sustituir de un modo aceptable a la experiencia musical, pero tampoco tienen mucho en común, los tonos y las palabras no son modos paralelos de comunicación. De una forma u otra, la experiencia musical se transmite en el momento en que la mente humana comienza a procesarla. Sean las que fueren las razones, nuestra experiencia con la música no suele ser examinatoria y se basa en suposiciones y valores no explícitos, a pesar de la intensidad de nuestras convicciones musicales. Tanto los intérpretes cuando los oyentes se pueden beneficiar preguntando (y tratando de responder): "¿Qué estamos haciendo?" y "¿Por qué lo estamos haciendo?"

§2. *La actividad del filósofo y la del crítico no es la misma*. La crítica se aplica a la filosofía: es tarea del filósofo pensar en profundidad estos conceptos que un crítico debe tener como base de sus juicios. En teoría, no es necesario que exista discrepancia entre sus funciones: un filósofo actúa como crítico cada vez que considera cualquier obra individual, y un crítico no puede intervenir en absoluto sin algunas convicciones generales sobre el arte (sumadas a muchas otras exigencias). En cada tipo de actividad hay un riesgo: los filósofos, si se alejan de la experiencia real del arte, corren el riesgo de volverse irrelevantes y por entero teóricos; los críticos, si no basan sus juicios en análisis informados y principios estéticos defendibles, corren el riesgo de la incompetencia.

§3. *Las preguntas primarias concernientes a la música son las que incluyen ser, saber y valorar.* Las discusiones sobre estética musical suelen centrarse en los valores, pero yo diría que las preguntas sobre la esencia (ontología) y sobre cómo se puede conocer esa ciencia (epistemología) son el sólido fundamento filosófico del que finalmente dependen todas las demás preguntas.

§4. *La experiencia musical en sí es un modo de conocimiento y una forma de buscar la verdad*. La música nos presenta al ser con forma audible y nuestra percepción de ese ser (en tanto corresponda a la presentación) es un medio para obtener conocimiento válido; del mundo, de la experiencia, de nosotros mismos. El ser de la música es un ser que podemos iniciar, controlar y terminar; con él demostramos que estamos pensando y sintiendo criaturas, quizá la prueba más pura de nuestra humanidad.

§5. *El producto musical (dado que corporiza importantes valores culturales) constituye una afirmación filosófica y se lo puede leer como tal.* Esta afir-

mación se suele hacer con respecto a algunas de las recientes composiciones "minimalistas" de John Cage y otros, pero también es cierto en lo referente a la música de Bach, Mozart y Verdi.

§6. *Los valores musicales no son absolutos*. Son productos musicales y gozan de autoridad sólo dentro de una cultura dada. Como arte social (o potencialmente social), la música necesita un consenso comunitario para establecer un sistema de valores, pero dentro de semejante comunidad de valores compartidos debería ser posible obtener una verificación objetiva de la validez de un producto musical dado.

§7. *La mayor parte de las características únicas de la música surge del movimiento en que la música ocupa y organiza su dimensión primaria: el tiempo*. El tiempo es una condición necesaria para la música, quizá también una condición suficiente. No estoy discutiendo la existencia de la música sin sonido, o sin gente, pero ambas son imaginables. Pero no puedo imaginar a la música sin una extensión de tiempo.

§8. *Las fuentes de la filosofía no se limitan a los escritos de los grandes filósofos*. Sostengo que las actitudes y creencias inconscientes, los mitos, los dichos y el testimonio de los compositores, intérpretes y oyentes son igualmente válidos como afirmaciones filosóficas, aunque su análisis presente problemas especiales. Tanto los filósofos formales cuanto los informales han escrito y afirmado muchas teorías sobre la música. Encontramos la filosofía de la música desde la especulación más ingenua hasta el más abstruso argumento técnico, pero este último no es garantía de profundidad ni de veracidad.

§9. *La filosofía debería, hasta le fuera posible, realizarse empleando lenguaje común y expresando sus ideas de la manera más simple posible.* El razonamiento competente, disciplinado y lógico es con certeza una herramienta indispensable para la filosofía, y nadie negará que se debe emplear el vocabulario con precisión y economía. Pero la jerga técnica, los términos cargados semánticamente y los significados excesivamente especializados representan obstáculos para el alumbramiento de la filosofía. Y la filosofía debería ser accesible a aquellos que más la necesitan. Voluntariamente corro el riesgo de que se me tilde de tonto, porque muchas de las preguntas esenciales sobre la música sólo se pueden formular de un modo ingenuo.

§10. *La tarea prioritaria de la filosofía es (como lo afirmaba Russell) la formulación de preguntas*. Cualquier intento de llegar a respuestas últimas será fútil a menos que uno se asegure de haber formulado las preguntas correctas. […]. Mi opinión personal es que se puede, tal vez, coincidir en qué preguntas se deben hacer, pero cada individuo debe encontrar sus propias respuestas.

Notas

[1] Deleuze y Guattari, 1997: 7.
[2] Jaspers, 1980: 7.
[3] Khayyâm, 2001: 27-28.
[4] Fitzgerald, 1952: 27-40.
[5] Ortega y Gasset, 1983: 54.
[6] Ortega y Gasset, 1983: 95.
[7] Si bien es cierto que estas tres corrientes filosóficas tienen distintos enfoques teóricos, ideológicos y metodológicos, todas ellas sostienen con sus diferencias particulares la misma concepción práctica de la filosofía.
[8] Deleuze y Guattari, 1997: 11.
[9] Raphael, 1986: 20.
[10] Jaspers, 1980: 15.
[11] Jaspers, 1980: 21-23.
[12] *Cit*. por Axelrod-Korenbrot, 1981: 52.
[13] Corbin, 1995: 29-30.
[14] Kant, 2006: 25.
[15] Los factores extrafilosóficos, como las circunstancias económicas, religiosas, sociales, políticas y psicológicas, motivan a filosofar sobre tópicos en específico: la influencia de la organización política griega en ciudades-Estado en la teoría política de Platón y Aristóteles, la necesidad de una óptima administración imperial en China contribuyó a desarrollar posturas filosóficas como la confuciana, la mohísta y la legalista, las cuales ayudaron a contrarrestar el desorden social, o bien la influencia de la religión musulmana en la filosofía árabe y persa, son ejemplos evidentes que muestran el punto aquí tratado (Copleston 1984: 19-21).
[16] Jaspers, 1980: 83-84.
[17] Agustín, *Confesiones* XI: 17.
[18] Nettl, 1958: 520-521.
[19] El profesor Haldane expone que los rituales quizá tengan un origen no humano; es decir que fueron primero hechos por homínidos anteriores al *homo sapiens* u hombre moderno. Si la teoría de Haldane es la correcta, entonces la música, como elemento fundamental de cualquier rito sagrado, antecedió al lenguaje mismo. Incluso podríamos inferir, siendo el caso, que la música-ritual primitiva ayudó a desarrollar el lenguaje en el ser humano (Bernal, 1989: 89-92). Para más información sobre el tema consúltese la obra de Steven J. Mithen (2005) *The Singing Neanderthals: The*

Origins of Music, Language, Mind and Body. Massachusetts: Harvard University Press. Otra investigación realizada en conjunto por investigadores de diversas áreas (musicología, arqueología, biología, lingüística, paleoantropología, neurociencias, inteligencia artificial, etcétera) publicaron el libro dirigido por Nils L. Wallin y Björn Merker (2001) *The Origins of Music*. Cambridge: MIT Press. En ambos libros, se expone la evolución de las estructuras biológicas y cognitivas que posibilitan la capacidad del ser humano para componer y ejecutar música.

[20] Nettl presenta estas teorías sobre los orígenes de la música a partir de las investigaciones de Siegfried Nadel (1930) "The Origins of Music", *Musical Quaterly*, 16: 531-546; Jaap Kunst (1955) *Ethno-musicology.* Amsterdam, The Hague: Martinus Nijhoff: 46-48; Bruno Nettl (1956) *Music in Primitive Culture*. Cambridge: Harvard University Press: 134-136. Para investigaciones recientes consúltese, Bjorn Merker, Iain Morley y Willem Zuidema (2015) *Five Fundamental Constraints on Theories of the Origins of Music*. Philosophical Transactions: Biological Sciences. Vol. 370, N°1664, Royal Society: 1-11; Laurel J. Trainor (2015) *The Origins of Music in Auditory Scene Analysis and the Roles of Evolution and Culture in Musical Creation*. Philosophical Transactions: Biological Sciences. Vol. 370, N°1664. Royal Society: 1-14.

[21] El instrumento *yidaki* o *didgeridu* pertenece a los grupos étnicos del norte de Australia. En la misma zona, hay cuevas con dibujos de los ancestros de las tribus autóctonas de la región tocando un instrumento muy similar. Por la datación de estas pinturas rupestres se sitúa el origen del instrumento alrededor de hace cuarenta mil años, colocándolo históricamente como uno de los más antiguos de la humanidad.

[22] Eliade, 1999: 26-30.

[23] Weiner, 1996: 291.

[24] Salazar, 2004: 9.

[25] Eliade, 1999: 25-26.

[26] Furon, 1988: 11.

[27] Carpentier, 2004: 11.

[28] Merriam, 2007: 275-296.

[29] Grabner, 2001: 59-65.

[30] Pahissa, 1945: 181-183.

[31] Grabner, 2001: 59.

[32] Feld, 2001: 331-355.

[33] Feld, 1982: 3-85.

[34] Ulrich, 1985: s.d.

[35] Pole, 1910: 9-10; Hand, 1880: 15-16; y Britan, 1910: 9.

[36] Hay referencias a esta obra euclidiana relativa a la música en Proclo y Marino (Proclo *Comentario* 69. 3; Marino, prefacio de los *Comentarios sobre los Datos de Euclides*). En cuanto a la *Introducción de la* armonía, una sección integrante de los *Elementos de música*, los especialistas tienden a considerar que este documento es probablemente una contribución de Cleónides, discípulo de Aristóxeno. Respecto a la *Sectio Canonis*, que suele atribuirse a Euclides, este tratado consiste en un análisis de los intervalos al parecer compuesto a partir de otro tratado original euclídeo (Vega, 2015: XVI-XXI).

[37] La palabra "armonía" (αρμονία) es uno de los conceptos fundamentales de la filosofía de la msica. Dicho término posee muchos sentidos según su contexto musical y extramusical. Éstos son relevantes para nuestra investigación debido a los elementos filosóficos encontrados en ambos contextos. En el primer caso, la armonía, como elemento estructural de la música, es definida como la

producción simultánea de sonidos diferentes, o bien como la combinación vertical de los sonidos en oposiciones al enlace sucesivo que constituye la melodía. Un uso extramusical del concepto armonía, quizás el más conocido, lo encontramos en la filosofía pitagórica, donde ésta funge como el principio cósmico que unifica los contrarios.

[38] Blacking, 1974: 4.

[39] Merriam, 2001: 77.

[40] Blacking, 1974: X.

[41] Rowell, 2005: 17-19.

PRIMERA PARTE

SOBRE LA FILOSOFÍA DE LA MÚSICA EN EL MUNDO ANTIGUO: TEOLOGÍA Y COSMOLOGÍA DE LA MÚSICA

Antecedentes de la filosofía de la música en el mundo antiguo: sobre el ritmo, la métrica, la melodía, el silencio y la armonía del universo

Hay claros indicios de una filosofía musical en el pensamiento de las grandes civilizaciones del mundo antiguo, de manera que la investigación acerca de tales vestigios constituirá el centro temático de la presente sección. Debemos subrayar que los contenidos filosóficos en los sistemas musicales antiguos constituyen un elemento fundamental dentro de la compleja cosmovisión filosófico-religiosa de las culturas aquí estudiadas, por lo que la exposición de la teología y la cosmología particular a cada una de ellas es indispensable para entender sus aspectos filosófico-musicales. Por un lado, no está de más mencionar que los apartados temáticos siguientes denominados de manera arbitraria con el epíteto genitivo "filosofía de la música" corresponden a una investigación académica intencionada, analítica y reflexiva, en tanto que pretende extraer, estudiar y destacar dichos contenidos por su legítima relevancia como área pionera de investigación en el campo de la historia de la filosofía de la música. Por otro, cabe señalar que los núcleos temáticos presentados sólo serán expuestos de un modo general y resumido con la finalidad de fundamentar la existencia de la filosofía de la música en la Antigüedad, pues el análisis detallado de cada uno de ellos implicaría el rompimiento de los límites de la presente investigación. Más aún, un estudio documentado y exhaustivo, con sus respectivas fuentes primarias y secundarias, de tales apartados temáticos conllevaría a una investigación de una envergadura y extensión que desbordarían la delimitación del presente libro y la capacidad del presente autor —y en mi opinión de cualquier persona—, ya que supondría el conocimiento de varias lenguas antiguas, como sánscrito, pali, tibetano, jeroglífico egipcio, sumerio, acadio, hitita, chino clásico, avéstico, persa medio (pahlavi), hebreo, arameo, griego, árabe y latín. Además, es necesario tener acceso a los documentos originales, estudios especializados y tener conocimientos por lo menos generales de teoría musical, filosofía, religión, antropología, literatura, musicología, arqueología, filología, lingüística, historia y arte. Por estas razones, el propósito de este apartado consiste en realizar únicamente una introducción expositiva y argumentada de sus respectivas teologías y cosmologías para fundamentar los estudios filosóficos de la música en el mundo Antiguo.

I. Presuposiciones de la filosofía de la música en el mundo antiguo

Hay cuatro supuestos previos de los cuales se parte para indagar en los estudios de la filosofía de la música antigua, así como sucede también en la filosofía comparada:[1] El primero, que sabemos qué es la filosofía; el segundo, que sabemos qué es la música; el tercero, que podemos identificar culturas distintas; y, el cuarto, que podemos comprender a otras culturas distintas de la nuestra. Puesto que no es posible desarrollar aquí todo lo referente a los supuestos, sólo se demarcarán los aspectos más relevantes para la ulterior exposición.

En lo concerniente al primer supuesto se partirá de la meditación realizada en la sección anterior sobre la filosofía entendida como una exteriorización de la historia de la espiritualidad humana. Se dijo que la filosofía es un síntoma de espiritualidad humana motivado por el asombro, el deseo de conocer, la duda, la incertidumbre y la desorientación que mueve al ser humano a reflexionar e indagar sobre sí mismo y la verdad última del ser. Debido a que este síntoma es común a toda la humanidad, la filosofía emanó de múltiples lugares, tiempos y modos, de manera semejante a la irradiación de las miríadas de rayos de luz cuyo origen es el Sol. Así pues, la filosofía surgió en grandes civilizaciones como Egipto, India, Persia, Mesopotamia y Grecia. Aquí puede objetarse que la filosofía sólo comenzó en Grecia en el siglo VI a. C. por el derrocamiento del pensamiento mítico a favor de la explicación racional y la argumentación formal. En consecuencia, la filosofía es genuinamente helénica y no de otra cultura. En Occidente, a mediados del siglo XIX y XX la escuela helenista germánica desarrolló esta postura sostenida por pensadores como Gomperz, Zeller, Willamowitz y Nestle, quienes establecieron que el punto de mayor trascendencia fue la ruptura de los presocráticos con la mitología helénica de Homero y Hesíodo. La tesis defiende que el mito, incluyendo sus categorías religiosas y mágicas, fue abandonado a favor de la explicación lógico-racional de la naturaleza (*physis*).

Sin embargo, no podemos estar de acuerdo con esta tesis, puesto que existen muchos modos de filosofar. Incluso la misma filosofía griega no es homogénea en su propio filosofar ya que ésta no sólo se expuso mediante un discurso metódico y argumentado, sino que adoptó otras formas discur-

sivas, como la aforista, la sapiencial o expresada con máximas proverbiales, alegóricas y simbólicas, tal es el caso de Tales de Mileto, Heráclito de Éfeso, Parménides de Elea, entre otros pensadores no menos relevantes. Ellos expusieron sus filosofías por medio de sentencias y máximas que envolvían a veces la paradoja para expresar su propio pensamiento. No olvidemos que Parménides expuso su teoría del ser con un poema donde narró su viaje con una diosa y que Platón presentó su teoría de las ideas puras con varias narraciones míticas, siendo probablemente el mito de la caverna el más conocido. Basta con estos ejemplos para demostrar la pluralidad de los modos en los cuales se presenta la filosofía.

Respecto del segundo supuesto nos basaremos en las meditaciones sobre la música del apartado anterior sobre los prolegómenos de la filosofía de la música. Aunque no existe una definición satisfactoria de la música, se entenderá por ésta, provisionalmente, como toda aquella manifestación creativa mediante sonidos organizados hecha por una cultura determinada, sin olvidar las fusiones musicales originadas por las influencias entre los pueblos. Debido a que anteriormente se abundó acerca de la definición de la música, considero que no es necesario recapitular alguna de las ideas expuestas, sino que se indagará un nuevo problema: la música en la Antigüedad. Todo investigador de la música en el mundo antiguo se encuentra con pocas fuentes, la inevitable especulación y enormes vacíos teóricos y prácticos. La imposibilidad de la reproducción auténtica de la música tal como sonaba en la Antigüedad es una problemática ineludible. Lo único que podemos hacer es apoyarnos en las reconstrucciones científicas de la música antigua que se fundamentan en los documentos originales de la época. Así, por ejemplo, Rafael Pérez Arroyo, en su obra *Egipto. La música en la era de las pirámides* (2001), ha contribuido con excelentes reconstrucciones de la música egipcia, las cuales fueron interpretadas por el ensamble Hathor (2001); también tenemos las investigaciones musicológicas de compositores y músicos, como Luis Alves da Silva, Conrad Steinmann, Arianna Savall, entre otros, en el proyecto de *La musique de l'Antiquité, Music of the Ancient World*, Harmonia Mundi France (2005), Petros Tabouris en su discografía *Musical Instruments in Ancient Greece* (2014), y Gayle Stuwe Neuman y Philip Neuman en su discografía *Music of Ancient Sumerians, Egyptians & Greek* ensamble *De Organographia* (2000), son imprescindibles para acercarnos auditivamente a la música del mundo antiguo.

El tercer supuesto plantea la dificultad de identificar culturas distintas entre sí a pesar de las confluencias históricas. Por ejemplo, la cultura árabe comparte matices heredados de Persia. La cuestión aquí es si deben o no considerarse como una misma cultura. Ante esto, no se puede pensar que las culturas sean indiscernibles entre sí, ya que esto derivaría en una falacia. Si no podemos identificar culturas, ¿cómo es posible que hablemos y distingamos sus rasgos unas de otras? No obstante, también resulta harto difícil establecer los criterios para identificarlas de manera exclusiva. Debido a esto considero que, con fines de estudio y aprendizaje, debe continuarse distinguiendo entre filosofía india, filosofía persa, filosofía islámica, filosofía china, filosofía japonesa y la filosofía occidental europea sin olvidar las influencias y diferencias que hay entre éstas.

Finalmente, el cuarto supuesto nos presenta la problemática referente a la posibilidad de si podemos entender o no a otras culturas distintas de la nuestra; es decir que hay puntos inconmensurables entre las diversas culturas del mundo. El argumento consiste en defender que hay barreras culturales, que cierran toda posibilidad para el entendimiento de otras creencias, ideas e idiosincrasias. Ante esta cuestión, considero que, si bien las distancias respecto de las costumbres, el tiempo, el pensamiento, la lengua y el código moral de una cultura distinta a la nuestra constituyen dificultades reales para el mutuo entendimiento entre individuos, no son obstáculos inamovibles, puesto que si aceptáramos lo contrario implicaría que no podemos comprender a otras culturas y modos de ser y pensar distintos a los nuestros. De todo esto se seguiría que, para comprender la filosofía budista, se necesita ser budista o para entender la religión islámica se requiere ser musulmán. Incluso la perspectiva histórica de los textos y las culturas pasadas serían completamente ininteligibles para la actualidad. Por estas razones la postura más adecuada y de mayor sentido común es que hay diversos grados de conocimiento entre las diferentes culturas.

II. Exégesis propedéutica para el estudio de la filosofía de la música en el mundo antiguo

En esta sección se presentarán algunas pautas básicas para la exégesis de textos antiguos en la indagación por contenidos filosófico-musicales en la

Antigüedad. Por la palabra "exégesis" entiendo la explicación coherente, fundamentada y contextual acerca de cualquier tipo de documento antiguo. Todo estudioso de la Antigüedad pronto se da cuenta de que puede cometer errores al inquirir en el pensamiento antiguo. La exposición de tales problemáticas metodológicas, a partir de tres textos que ilustran los errores más comunes, constituirá el objetivo de este apartado, lo que nos prevendrá de conclusiones equivocadas en nuestra investigación.

§1. El primer texto corresponde a un fragmento de *El Principito* (*Le Petit Prince*, de 1943) de Antoine de Saint-Exupéry. En él se narra la manera en que ocurrió el descubrimiento del planeta nativo del Principito por un astrónomo turco, quien tuvo problemas para que su aporte científico fuera aceptado oficialmente por la comunidad científica internacional de astronomía:

> Así supe una segunda cosa muy interesante: ¡el planeta de donde procedía [el Principito] era apenas del tamaño de una casa! Esto no podía asombrarme mucho. Sabía muy bien que además de los grandes planetas como la Tierra, Júpiter, Marte, Venus, los cuales tienen nombre, existen centenares de planetas tan pequeños, que resulta muy difícil, algunas veces, distinguir unos de otros ni con ayuda del telescopio. Cuando un astrónomo descubre un nuevo planeta, le da un número por nombre. Por ejemplo, lo llama "el asteroide 3251". Tengo poderosas razones para pensar que el planeta de donde venía el principito era el asteroide B 612. Este asteroide solamente ha sido visto una vez con ayuda del telescopio en 1909 por un astrónomo turco. El astrónomo comunicó su descubrimiento en un Congreso Internacional de Astronomía. Pero nadie lo creyó debido a su manera de vestir. Afortunadamente para el asteroide B 612, un dictador turco impuso a su pueblo, bajo pena de muerte, el modo de vestirse a la europea. Posteriormente, el mismo astrónomo dio nuevamente cuenta de su descubrimiento en 1920, y como llevaba un traje muy elegante, todo el mundo lo creyó. Las personas mayores son así.[2]

Esta anécdota del astrónomo turco nos enseña que debemos ser cuidadosos en lo concerniente a las ideas distintas de las nuestras presentadas por otros investigadores, y que debemos intentar no dejarnos influir por los

prejuicios que cargamos en nuestro interior. Además, nos aporta que una verdad, sea cual fuere, puede ser rechazada y descartada por la autoría oficial de una institución que sólo acepta aquella originada por una fuente conocida y confirmada según sus propios criterios epistémicos. Asimismo, nos encamina a considerar el conocido conflicto entre Occidente y Oriente que no es posible desarrollar aquí de manera detallada, pero es fundamental destacar que, respecto de la división y conflicto entre ambos hemisferios del mundo, hay más elementos comunes que diferenciadores, puesto que las temáticas referentes a la muerte, la vida supraterrenal y el origen del hombre y el universo son preguntas comunes a todas las culturas en todos los tiempos. En efecto, es razonable considerar que la naturaleza del ser humano es la misma siempre.

§2. El segundo texto titulado *Conversación con una momia* (*Some Words with a Mummy,* de 1845) fue escrito por el famoso poeta norteamericano Edgar Allan Poe. A causa de la larga extensión del cuento, sólo se realizará una exposición general de su trama con el objetivo de acentuar el anacronismo en la exégesis de textos y la completa incomprensión del pasado debido a la incapacidad de suspender los presupuestos de la época. El cuento comienza cuando el doctor Ponnonner invita a un amigo —el narrador— a ver una momia de cinco mil años de antigüedad en su casa para presenciar una "experiencia científica". Al llegar a la casa de Ponnonner, el narrador se encuentra con unos supuestos egiptólogos llamados Mr. Glidon y Mr. Buckingham a quienes acompañan un grupo de personas para realizar una revisión del egipcio embalsamado. Primero descifraron el nombre de la momia: Allamistakeo;[3] después quitaron el vendaje, retiraron un poco de materia resinosa de la piel y luego observaron minuciosamente el cuerpo. Hacia el final de la sesión uno de los invitados sugirió la idea de someter a la momia a descargas eléctricas. Al poco tiempo la momia cobró vida y asustó a todos los testigos que pronto lograron controlar el temor. La momia comenzó a hablar en egipcio y los egiptólogos tradujeron para los demás. Los eruditos, con un tono arrogante, le hicieron toda clase de preguntas acerca del "avance científico" de su época, de la idea del progreso, de su sistema político tiránico y de la adoración a animales y a dioses en su país. Como era natural, Allamistakeo preguntó primero por el significado de las palabras avance y progreso científico, así como también por las de religión y política. Luego respondió que en su tiempo existieron, cierta-

mente, buenas técnicas de irrigación; en cuanto al progreso consideró que nunca hubo tal idea en su época. Respecto de la política, afirmó que en una ocasión algunas provincias buscaron la libertad fuera de la monarquía, pero fracasaron por su despotismo. Finalmente, dijo que los animales fueron símbolos para adorar al único dios creador, pues es demasiado sagrado para dirigírsele directamente. Todo el malentendido terminó cuando el doctor Ponnonner desafió a Allamistakeo al preguntarle si existían en su tierra las maravillosas pastillas Ponnonner, pero el egipcio no supo que responder, por lo cual quedó decidida la victoria a los eruditos del siglo XIX.[4] Como observamos, el completo malentendido surgió por la obstinación de aplicar modelos teóricos para explicar al ser humano y al mundo sin considerar el contexto en el cual se desarrollaron otras maneras de concebirlos y entenderlos, pues de no hacerlo, se podrían cometer anacronismos. La moraleja consiste en que para acercarse a una cosmovisión distinta a la propia el principio de empatía es imprescindible, como bien enseñaron el historiador de las religiones Mirçea Eliade. Así, todo investigador de las civilizaciones antiguas debe tratar, en la medida de lo posible, de pensar y sentir como un integrante de la cultura a la cual estudia.

§3. El último texto es un cuento titulado "Dualidad", escrito por el mexicano Raúl Manríquez.[5] Debido a que el cuento no es muy extenso, me permito transcribirlo en su totalidad para ilustrar otra dificultad hermenéutica o exegética a la que se enfrenta cualquier investigador cuando indaga en el pensamiento antiguo y tiene la intención de explicar el sentido originario o aproximado de los documentos antiguos. Como es natural, toda interpretación consiste en una exposición descriptiva basada en, al menos, el contexto histórico y el mensaje literal y figurado del texto. Sin embargo, cabe subrayar que la interpretación de un texto no es absoluta, puesto que siempre hay nuevas posibilidades y nuevos sentidos que aprender y entender.

> Ser totonaca y vivir en Cempoala a mediados del siglo XV permitía tener ciertos sueños: Itsini pensó en que podía ser un artista de tiempo completo hasta entonces; más como gusto personal que como oficio, había elaborado piezas de cerámica y pequeñas esculturas en piedra que eran muy celebradas por sus amigos y conocidos. Como nada más le gustaba que perderse en aquel juego de doblegar la materia para

darle forma y vida a lo inanimado, pensó que sería ideal que, como a otros, le pagaran por hacerlo.

Decidió entonces hablar con el cacique para que le permitiera abandonar su puesto en el mercado y dedicarse a la escultura. Es decir, que lo pusieran en la nómina de artistas oficiales.

Esa noche se lo planteó a su mujer: —Viviremos mejor. Y podré dedicarme a lo que realmente me gusta —le dijo. La mujer se quedó callada. Evidentemente, la idea no le gustaba: lo miró como quien oye hablar a un borracho. Itsini no se desanimó. "Ya lo entenderá", pensó. Al día siguiente, temprano, cruzó la muralla, y se dirigió al palacio de gobierno llevando algunas muestras de sus pequeñas esculturas. Naturalmente, no pudo hablar con el cacique sino con un funcionario de tercera, de nombre Atkin que, para desaburrirse de aquel cargo que le había sido otorgado por derecho familiar, en las horas muertas de la jornada se imaginaba a sí mismo persiguiendo muchachas por la orilla del río. Carente de talento, pero con el poder que su abolengo y cargo le daban, Atkin despreciaba a los artistas y gozaba haciéndoles ver que estaban en sus manos dilatando siempre los trámites y las respuestas.

—No está mal —dijo Atkin, mirando las piezas de Itsini—, pero necesitas presentar un proyecto.

—¿Un proyecto?

—Sí, algo a lo que te vayas a dedicar, una obra que justifique tu paga.

Itsini estuvo pensando en algo que pudiera ameritar un salario. "Una escultura del cacique", pensó, "seguramente la idea les gustará".

Abandonó sin más su puesto en el mercado y durante dos días buscó afanosamente en los alrededores hasta que encontró la piedra ideal: una blanquecina y de consistencia maleable y resistente a la vez. La siguiente semana se dedicó a darle la forma redonda de la cabeza y alargada del cuello.

Por entonces la comida comenzaba a faltar en casa, pero Itsini, convencido de que las cosas marchaban bien, no se desanimó: —No te preocupes, mañana iré y seguro me darán un adelanto —le dijo a su mujer, que ya se mostraba enfurecida.

Pero al día siguiente Atkin no pudo recibirlo y al otro día había salido del lugar. Tres o cuatro vueltas más dio Itsini en otros tantos

días sin que el burócrata se dejara ver. En ese tiempo fue puliendo la superficie de la piedra hasta dejarla lisa al tacto. Sus amigos le prestaron maíz, frijol y chile para llevar a casa en tanto el gobierno le pagaba.

Cuando al fin pudo hablar con Atkin, este le dijo: —Necesitas avanzar un poco más; esto no es nada todavía.

Comenzó entonces a labrar el lado derecho del rostro. En realidad, había visto muy pocas veces al cacique, y siempre de lejos, pero recordaba los ojos grandes y ancha la nariz. Trató también de ponerle una sonrisa. Semanas después, cuando mostró el avance de la obra al funcionario, este le dijo que siempre no, que había ya demasiados escultores ocupados en hacer obras para el gobierno y no necesitaban ni uno más.

—Regresa a tu trabajo —lo despidió.

Itsini salió desconsolado. No podía llegar así con su mujer que ya lo señalaba como un inútil y perfecto fracasado. Tuvo entonces otra idea que le pareció salvadora: iría con Kaolín, el comerciante más rico de la región, y le diría que estaba haciendo una escultura de él; después de todo, pensó, apenas llevaba labrado medio rostro y la pieza no se parecía tanto al cacique; con algunas modificaciones la haría parecerse al comerciante. Seguramente le pagaría.

—Para qué me quiero hecho de piedra si me tengo en carne y hueso —le dijo el comerciante, riendo, antes de echarlo.

Itsini pasó la noche meditando. Al día siguiente arrojó la escultura a medio terminar a las afueras del poblado y se dirigió al mercado a trabajar, pero su puesto ya había sido ocupado por otro, y no hubo modo de arreglar el asunto. Tuvo que emplearse como rústico labrador y enfrentar la hosca actitud de su mujer cuando, en sus ratos libres, se dedicaba a tallar pequeñas esculturas que sus amigos recibieron gustosos como pago a los préstamos que le habían hecho. Después de eso abandonó para siempre su pretensión de ser artista.

De todos modos, su obra estaba destinada a trascender: cinco siglos después, en la revista cultural más difundida en la República Mexicana, se publicaría un anuncio de promoción turística del estado de Veracruz con una foto de aquella escultura, que Itsini nunca terminó, y una explicación:

CULTURA TOTONACA DEL CENTRO DEL ESTADO:
Cabeza de basalto de casi medio metro de altura que representa la dualidad de los dioses y las cosas. El artista sólo labró la mitad del rostro dejando pulida la otra mitad, plasmando así este concepto filosófico.

El cuento narra de un modo ameno el problema al que nos enfrentamos cuando leemos e interpretamos documentos antiguos. La exégesis deberá ser realizada con sumo cuidado para evitar cuanto sea posible las equívocas explicaciones, especulaciones infundadas y anacronismos en lo referente a los documentos antiguos estudiados. Los textos que aportan información valiosa sobre la música y la filosofía en la Antigüedad deben estar apoyados en los documentos originales de la época junto con los estudios especializados del área de estudio para no incurrir en interpretaciones infundadas o arriesgadas.

III. India: la filosofía de la música brahmánica

Sobre la vibración divina cantada por el pájaro hamsa en el principio de la creación

> Nosotros adoramos a *Nāda-Brahman* la única felicidad eterna, la esencia manifiesta en el universo, y consciencia de todos los seres. Con la veneración a *Nāda*, los dioses Brahmā, Viṣṇu y Śiva, también son reverenciados, porque tienen eternamente la misma esencia.
>
> Śārṅgadeva, *Saṁgītaratnākara* I. 3. 1-3.

La India es una de las civilizaciones más grandes que ha visto el mundo. En esta cultura, la música es llamada *saṁgīta*, la extensión de esta palabra abarca las artes del canto, la danza, el drama y la música instrumental. En India, la música está vinculada con una gran cantidad de divinidades y espíritus iluminados que fueron instruidos en este arte por dioses como Brahmā o Śiva, aunque no cabe la menor duda de que la patrona de la música es Sarasvatī, diosa del conocimiento, la elocuencia, la poesía, la creatividad, el estudio y el aprendizaje. Sarasvatī es una bella dama con una

cara blanca y agraciada sentada en un loto, cuyos cuatro brazos simbolizan los cuatro puntos cardinales, con dos de ellos sostiene una *viṇa*, instrumento de cuerdas que simboliza evidentemente a la música, un libro que simboliza al estudio, y un *mala* o rosario que significa el poder de la meditación, la concentración y la espiritualidad. Los orígenes de la música india nos remontan a los escritos del periodo védico, segundo milenio antes de Cristo, en los cuales se encuentran los vestigios más antiguos de su tradición musical.

El corazón de la India está en lo que su gente llama los *Vedas*. Los *Vedas* son un conjunto de himnos sagrados divididos en cuatro partes: el *Rig-veda*, el *Sāma-veda*, el *Yajur-veda* y el *Atharva-veda*; en las *Upaniṣads*, los tres primeros *Vedas* mencionados son denominados bajo el epíteto de la Triple Sabiduría. En estos antiguos himnos vive la más profunda tradición de la antigua India, según la cual en ellos está contenida la máxima revelación divina hecha al hombre. Por esta razón, el texto contiene el más alto saber y la más antigua tradición para su pueblo, donde ha plasmado sus costumbres, plegarias e invocaciones a sus dioses, cuyas influencias se remontan a una civilización anterior aún a la época védica que floreció en el Valle del Indo, ubicada entre Pakistán y la India, la cual demostró su desarrollo y avance con las grandes ciudadelas de Mohenjo-Daro, Chanhu-Daro y Harappa. El *Rig-veda*, el más antiguo de los cuatro, se transmitió primero oralmente de generación en generación por personas dedicadas a esta labor sacerdotal y comunitaria. Ulteriormente, los himnos recopilados o *saṁhitas* formaron un mayor *corpus* hímnico que corresponde a la liturgia usada para seguir los pasos en los rituales de sacrificio, entre los cuales se encuentran la ceremonia de purificación del *Soma* —bebida ritual védica— y la invocación de Agni. Aunque se protegía la tradición de la entonación sagrada de los rituales, debido a las inevitables variaciones y añadidos de himnos, surgieron nuevos *saṁhitas* que son básicamente las siguientes antologías de las salmodias védicas. La base de estas recopilaciones sagradas fue siempre el *Rig-veda*, y, con el paso del tiempo, ocurrió un proceso de catalogación y ordenación de los textos. Estos textos contienen una descripción y guía para realizar los rituales de acuerdo con su debida y correcta pronunciación apegada a la tradición, donde la música tiene una gran importancia. Los *Vedas* comúnmente se clasifican en tres grupos debido a la intención de cada texto:

I. *Mantras.* Versículos compuestos por las cuatro recopilaciones o "*saṁhitas*" en forma de sentencias, palabras mágicas, plegarias, cánticos, himnos, oraciones y salmodias.
II. *Brāhmaṇas* Comentarios, especulaciones e interpretaciones de los rituales y los "*saṁhitas*".
III. *Sūtras*. Guías para llevar a cabo el ritual correctamente; esta palabra literalmente quiere decir "*hilo*".

La literatura del *Rig-veda* es una de las más antiguas de la humanidad. Desde una perspectiva literaria, la estructura es una de las primeras características que demuestra el auge en el arte de las letras del pueblo védico, cuyos poetas versificaron con un alto nivel mucho antes que los griegos en la *Ilíada* o la *Odisea* y los persas en los *Gāthās* del *Avesta*. En India, desde los tiempos védicos la palabra estuvo asociada con un despliegue de energía (*praṇa*) que, entonada correctamente, puede ahuyentar la carestía, traer prosperidad a la vida, un ganado abundante y la protección de los dioses. Un destello de esta creencia tan antigua en el poder de la palabra pervive en la época actual, pues hace algunos años Mahatma Gandhi declaró que la plegaria no es un entretenimiento ocioso para una anciana, ya que, entendida y aplicada adecuadamente, es el instrumento más potente para la acción.

La unidad métrica del *Rig-veda* es el verso llamado *pāda* (literalmente pie de cuadrúpedo) y la estrofa, *ṛt* (texto sagrado) que se compone de cuatro versos. El orden de la acentuación en el tiempo está basado en la sucesión de las sílabas breves y largas de los himnos, en los casos de versos largos se hace un corte sólo después de la cuarta o quinta sílabas. Así pues, el verso o *pāda* puede estar formado por sílabas que varían su número desde las cinco sílabas hasta diecisiete. La métrica védica, como en todas las lenguas, está definida por las pulsaciones regulares o acentuaciones que suenan al articular las palabras en el discurso oral, mientras que el ritmo lo descubrimos cuando entonamos la frase y le aplicamos el sentido propio de la misma. En el sánscrito védico, hay tres tipos de acentuaciones que dan forma a la métrica y a la melodía: el primero de ellos es el tono bajo (*anudātta*), el tono alto o medio (*udātta*) y el tono más alto y agudo (*svarita*). Con esta acentuación, la melodía es cantada con un sentido específico que expresa una idea emotiva, intelectual y espiritual, constituida por sonidos distantes entre sí debido a su altura, intensidad y duración. Es fundamental subrayar

con honestidad que no se sabe en realidad cómo sonaba la música védica, pero las escuelas de eruditos brahmanes, como la *Sakala,* la *Baskala* y la *Manduka*, procuraron proteger el *Rig-veda* de cualquier tipo de alteración, interpolación o pérdida de este legado tan antiguo como su propio pueblo. A pesar de esta intención, fue modificado en su aspecto fonético y métrico debido al trabajo intelectual de sus antologistas, compiladores y gramáticos para lograr una mayor eufonía en la recitación del texto. Sin embargo, en los *Brāhmaṇas*, los textos inmediatamente posteriores a los *Vedas*, no hay comentarios con relación a la corrección de los rituales, el canto, la entonación y la pronunciación adecuada de los textos sagrados, por lo que podemos inferir que el *Rig-veda* ya estaba concluido en su versión final durante aquel tiempo.

Como se dijo, las escuelas de sacerdotes procuraron mantener intacta su herencia litúrgica y su tradición religiosa, por esta razón se realizaron muchos intentos por estudiar, memorizar y restaurar el texto a su forma original. Esto puede constatarse en diversos textos como el *Pada-pāṭha* y el *Krama-pāṭha*, debido a este afortunado acontecimiento podemos confiar en la fidelidad del texto transmitido.[6] En el *Rig-veda*, hay un himno que está dedicado a la Palabra Sagrada. En este cántico religioso, hay una teoría cosmológica del origen de las cosas a partir del poder de la palabra ritual personificada por el dios Bṛhaspati. Por ello, el sacerdote-cantor venera a la Palabra (*Vac*) y, en su última estrofa, no solamente aporta un testimonio del anhelo de los brahmanes por resguardar el legado de sus antepasados, sino también de las funciones que desempeñaban respecto a esta herencia, como la realización de los rituales, la protección de los versos, la entonación y solmisación correcta de las melodías de la salmodia védica, la enseñanza de los textos, la fonología sagrada y la grandeza del sacrifico ritual:

> Cuando en el principio, ¡oh, Bṛhaspati!, se articuló y emitió la primera palabra, y a las cosas se confirieron nombres, se reveló tiernamente lo que había en ellas de más puro, lo mejor, que estaba escondido. Cuando en su espíritu formaron la palabra aquéllos que poseen la sabiduría, depurándola como se limpian, al cribarlos, los granos, la amistad se mostró como es a los amigos. Y sobre su lenguaje se imprimió la belleza. El rastro de la palabra verdadera, por el sacrificio seguían; encontrándola dentro de los poetas, dónde se había metido. Trayéndola

> la dividieron de múltiples maneras: y ha resonado merced a los siete sabios. […]. Con toda su capacidad cuida uno los sagrados versos, entona el otro la melodía con las estrofas; el tercero, el sacerdote, enseña lo que le compete, el otro mide la grandeza de la ofrenda.[7]

La teoría del lenguaje védica (*nāmar*ūpa) sostiene que el nombre y la apariencia física expresan la esencia de una cosa.[8] La palabra primordial creó el mundo y reveló la esencia interior de todos los seres, porque el sonido del nombre de una cosa tiene el poder de crearla; es decir de llamarla a la existencia. Debido a esto, los sacerdotes indagaron en las conexiones internas y escondidas en el sonido del lenguaje y sus relaciones análogas con el mundo. Dichas conexiones se establecían por su cercanía semántica, similitud fonética o la concordancia del número de sílabas que componen a las palabras. Este tipo de conexiones aparecen con mucha frecuencia en las *Upaniṣads*, particularmente en la *Bṛhádāraṇyaka-upaniṣad*, donde el canto védico (*sāman*) se asocia con el fuego, el viento y el sol,[9] y en la *Chāndogya-upaniṣad*, el canto védico o alto (*udgītha*) también se identifica con el sol mediante la palabra alzarse (*udyam*) por la semejanza fonética en la primera sílaba.[10]

Por su parte, el *Sāma-veda* (veda de los cánticos) es el documento más antiguo que nos provee conocimiento para reconstruir el canto védico. En este texto está contenida la lírica de los rituales de sacrificio para dioses (*deva*) como Agni (=*fuego*), Vayu (=*viento*) o Indra (=*rayo*), que siempre debían ser oficiados por un sacerdote-cantor llamado *udgātṛ*. *El udgātṛ* realizaba movimientos rituales acompañados de un canto salmódico, en cuyas palabras se expresa un sentido mágico que tiene repercusiones en el mundo. El canto *sāman* es el ejemplo más antiguo del tetracordio que podemos rastrear en los textos, pero con seguridad el intervalo era conocido antes de su mención en los textos.

El tetracorde indio es una serie de notas descendentes partiendo de la más alta hasta la más baja. La mayoría de los modos melódicos índicos de aquellos días fue concebida en un sentido descendente de las notas, al igual en que lo hicieron los griegos, quienes también teorizaron y practicaron su música según tetracordes. El cántico litúrgico se estructura según dos notas que establecen la distancia completa del tetracorde: la más alta llamada *udātta*, que significa literalmente "levantada", y la más baja llamada

anudātta, que quiere decir "no levantada". El tetracorde del canto *s*āman fue por un tiempo considerado como un intervalo de cuarta en el texto *Rikprātiśākhya* (c. 400 a. C.), tratado de fonética del sánscrito, cuyas notas se nombraron siguiendo un orden de ascendente a descendente: *prathama*, *dvitīya*, *tṛtīya* y *caturtha.* Después en el escrito *Taittirīya-prātiśākhya* (c. 400 d. C.), encontramos que se añadieron tres notas más al canto *sāman*: una más alta que la nota *prathama* de nombre *svarita* como nueva *udātta*, las otras dos notas llamadas *mandra*, es decir "bajo", y también *atisvārya*, o "lejana" están por debajo de la nota *caturtha*. Podemos inferir que el canto *sāman* debía entonarse primero dentro de un intervalo de cuarta, pero que, después, devino gradualmente en un sistema tonal de siete notas naturales (*svara*) dentro del intervalo de octava. Actualmente, al sur de la India existe un *rāga* llamado *abhogi*, que consiste en una escala pentatónica, el cual representa al canto *sāman* y probablemente deriva de la escala antigua védica.[11] Al parecer, el canto *sāman*, de ser un tetracorde, pasó por varios procesos de desarrollo teorético y variaciones según su entonación y registro de un núcleo de cuatro notas musicales a una escala pentatónica, que, después, adquiriría la forma de una escala heptatónica. El *Sāma-veda* es una guía que debe seguir el sacerdote o brahmán para realizar correctamente la pronunciación y los pasos a seguir de los rituales sagrados que están vinculados con el orden universal (*Ṛta*). El ritual es un microcosmos cuyos elementos representan al macrocosmos y la fórmula sagrada (*brahman*) decretada correctamente actúa en el universo modificando los sucesos que ocurren en éste, pues, así como la leche y la miel caen sobre el cedazo que filtra el *soma* —la fuerza de los dioses—, la lluvia regará la tierra y toda la vida prosperará incluyendo la del ser humano.[12] La palabra *Ṛta* aparece constantemente en todo el *Rig-veda* y constituye un principio central para la explicación del mundo. Aunque esta palabra presenta dificultades en su traducción, su sentido filosófico vertido al español se expresaría como orden, ley o armonía. Las tres palabras sugieren una idea en común acerca de la disposición del universo como un todo organizado, de manera que este principio del ser ha sido explicado como la adaptación entre el cosmos y el individuo, o como la articulación armoniosa de toda la vida física, divina, moral y social.[13] Las *Upaniṣads* constituyen el último fruto del periodo védico. En ellas se presentan nuevas y viejas especulaciones en torno a los rituales védicos, el saber perceptual, el hombre, el origen de los seres y

su fundamento, cuyas raíces nos remontan al *Rig-veda*. Las más antiguas pertenecen al siglo VIII y VII a. C., pero la tradición que hay en ellas con seguridad es anterior a estos siglos. El término sánscrito *upaniṣad* tiene diferentes interpretaciones por parte de los eruditos en la materia. Mientras unos consideran que es una palabra proveniente del sánscrito *Upa-ni-ṣad*, que significa "sentarse cerca de", "sentado a los pies" o "en presencia de un maestro", otras autoridades lo interpretan como "destruir" o "hacer añicos". Estas interpretaciones se deben a que las enseñanzas contenidas en las *Upaniṣads* eran aprendidas por los hombres que, después de haber cumplido con sus deberes en la vida, se retiraban a las selvas para buscar el silencio de una vida contemplativa y a un sabio con quien dialogar sobre problemas de orden estrictamente filosófico, teológico y religioso. Por esta razón, al principio el saber sagrado de las *Upaniṣads* se transmitió sólo oralmente y las llamaron *śruti* que significa "lo que es oído" o "lo que es revelado", después dieron en llamarlas Ā*raṇyakas*: libros del bosque.[14] En la tradición upaniṣádica, las meditaciones acerca del ser y el hombre tomaron la forma del diálogo, el cual constituye básicamente un método del filosofar en el cual se plantea un problema a ser discutido. Esta práctica de la filosofía la encontramos también en Platón cuando expuso su filosofía de las ideas puras con una serie de diálogos entre Sócrates y sus interlocutores. La filosofía contenida en las *Upaniṣads* tiene por finalidad destruir la ignorancia y liberar al ser humano del mundo de sufrimiento mediante la enseñanza del conocimiento último de la realidad, conocido como lo absoluto (*Brahman*). En la literatura védica, la palabra *brahman* se enriqueció a un nivel semántico y adquirió un sentido filosófico cuando ésta pasó a significar el único principio del ser, que fundamenta interna y externamente la realidad material. La metafísica upaniṣádica enseña que todo existe por una sola entidad supratrascendental que reside oculta detrás de las cualidades sensoriales de todos los seres, y el ser humano tiene el privilegio divino de poder conocerla sólo mediante la vida ascética.

El símbolo sonoro Om (a-u-m), la sílaba sagrada que contiene todo sonido de la existencia, lo entonaron los sabios indios del bosque para referirse a la divinidad suprema. A partir del *Nāṭyaśāstra*,[15] tratado de dramaturgia atribuido a Bharata, la música tonal india se fundamentó en el concepto de microtono (*śruti*) que, además de significar primero revelación o la enseñanza escuchada, también adquirió un sentido musical, entendida

como la mínima unidad sonora, que constituye la octava dividida en veintidós intervalos. Las notas musicales se originaron en el sonido metafísico que contiene toda la existencia: la sílaba sagrada Om. Este sonido se divide en siete sonidos que representan a la multiplicidad que está apoyada en *Brahman* o lo Uno. En el siglo XIII, Śārṅgadeva escribió un tratado monumental de música llamado *El océano de la música* (*Saṁgītaratnākara*), en el cual expuso un sistema tonal basado en el veintidós microtonos (śruti) y en los siete sonidos o manos del Om: *ṣaḍja*, *ṛṣabha*, *gāndhāra*, *madhyama*, *pañcama*, *dhaivata* y *niṣāda*. En India las manos son un símbolo que representa la acción en la vida, por lo que están vinculadas con la acción (*karma*) y el orden cósmico (*dharma*).

La división del Om en siete notas musicales representa el movimiento rítmico del proceso de creación, preservación y destrucción del universo por el Uno indiferenciado y su manifestación física como el devenir de la naturaleza (*prakṛti*), que es identificada con Śakti, la consorte de Śiva, quien simboliza la energía vital (*prāṇa*) de la cual está constituida la creación. El universo surgido del Uno se representa a través de la danza cósmica de Śiva de acuerdo con la tradición del templo en Chidambaram. Mientras que dos de sus cuatro brazos se mantienen en movimiento al ritmo de la divina danza, en los faltantes sostiene sendos objetos: en uno el *damaru*, un tambor con forma de reloj de arena que reproduce la vibración de lo absoluto (*Nāda-Brahman*), la cual origina al mundo, y en otro el símbolo del fuego que significa la inevitable destrucción del universo al final de los tiempos y su inminente reabsorción en el Uno, que al terminar continuará con un compás de completo silencio hasta la próxima creación.

Asimismo, en la India el universo se representa también con el instrumento musical tradicional índico llamado sitar. El sitar es un instrumento que produce un sonido bello, metálico y brillante, su forma es como la de una guitarra. Cuando el virtuoso ejecuta modos melódicos, es decir los *rāga* a lo largo de todo el diapasón con floreos, trinados y *glissandi*, que simbolizan a la multiplicidad, mientras que el sonido constante en el bajo representa a *Brahman*, es decir lo Uno, Eterno, Inmutable y Omnisciente. Más aún, Brahman es la identidad de todos los seres de la naturaleza, pero no permanece sólo en ella, pues trasciende toda dualidad; por esto es el Sonido y el Silencio, el Movimiento y el Reposo, el Todo y la Nada, lo Uno y lo Múltiple. Es notable observar que en la *Bṛhadāraṇyaka-upaniṣad*

precede con más de mil años de anticipación a la teología apofática de Escoto Eriúgena, quien afirmaba que a Dios puede denominársele, sin impropiedad, Nada.[16]

La enseñanza de la *Upaniṣads* consiste en guiar al ser humano virtuoso hacia la experiencia de lo Uno para librarlo de la ilusión (*māyā*) de su vida sumergida en la ilusión del mundo y en la *Bhagavadgītā* también encontramos la misma idea: "cuando el hombre ve que todos los tipos de seres descansan en el Uno y que se manifiestan sólo de Eso, entonces se convierte en Brahman".[17] A grandes rasgos, uno de los tópicos de la historia de la filosofía india desde las *Upaniṣad* giró en torno a la discusión filosófica sobre si la manifestación de lo absoluto (*Brahman*), como el mundo sensorial y material, es una ilusión o bien es real, puesto que de ahí se podría derivar la postura ética respecto de la negación o aceptación de la vida.[18] Si el mundo percibido es real, entonces no hay razón para huir del mundo a través del ascetismo, la unión con lo divino puede ser realizada aquí y ahora en la vida cotidiana. Pero si, por el contrario, es ilusión, se debe escapar de él lo antes posible para unirse a *Brahman*, lo absoluto. Esta fuerte divergencia apareció en el periodo de las *Upaniṣads*, puesto que anteriormente, durante el periodo védico, el corazón de la India vivía con alegría y optimismo. Las dos posturas mencionadas tuvieron sus defensores, pero tal vez son Śaṁkara y Rāmānuja quienes más influencia han tenido respecto de esta polémica. Ambos están de acuerdo en que *Brahman* es la Unidad de todo cuanto existe, pero Rāmānuja considera que lo absoluto se manifiesta como Dios, creación, mediante cualidades divinas como el conocimiento y el amor, mientras que para Śaṁkara continúa como lo Uno indiferenciado. Todo esto implica que en la teología de Śaṁkara la vida es ilusión, una proyección de nuestra mente, por lo que debemos renunciar a ella, contrariamente a lo que declara Rāmānuja, al decir que la naturaleza es real y, por tanto, también la vida. Sin embargo, los dos pensadores coinciden en declarar que detrás del yo condicionado (*ahaṁkāra*) está el yo inmortal (*ātman*), chispa de la flama divina, que puede realizar la identidad con lo absoluto (*Brahman*) al reconocerlo tanto en su interior como en el exterior después de muchas reencarnaciones concentradas en alcanzarlo mediante la devoción amorosa (*bhakti yoga*).

La experiencia de lo absoluto es un tópico frecuente en la filosofía y literatura índica. En uno de los pasajes del *Matsya-purāṇa*,[19] se narra la

vivencia del gran sabio Mārkaṇḍeya durante el intervalo de no manifestación entre la disolución y la creación del próximo universo. En ese lapso Mārkaṇḍeya mira cuatro de las transformaciones arquetípicas que adopta Viṣṇu: con la forma del océano infinito, luego acostado sobre las aguas primordiales, después como un niño divino jugando junto al árbol cósmico, y finalmente como el ganso silvestre cuyo canto entona la melodía secreta del ser. La aventura del piadoso Mārkaṇḍeya —como veremos— constituye una clave fundamental para comprender la relevancia filosófica que tiene la música en la cosmovisión hindú. El santo Mārkaṇḍeya, mientras caminaba dentro de Viṣṇu contemplando el sueño del universo ideal, resbaló por su boca, por lo que se salió de la existencia, la cual es comprensible para la mente que mira el mundo como una dualidad sustentada en la ilusión (*māyā*) del tiempo y el espacio. El santo, al descubrirse en las aguas primordiales del ser, cayó en una fuerte confusión que lo llevó a la profunda meditación acerca de si era real o no aquella experiencia. Pero en aquella reflexión lo venció la desesperación ante el abismo insondable. El sabio estaba desorientado; fue en este momento cuando divisó a lo lejos a Viṣṇu recostado en el océano infinito. Mārkaṇḍeya, sabiéndose bendecido por esta oportunidad única, comenzó a nadar hacia la beatífica aparición colmado de felicidad. Cuando estuvo lo suficientemente cerca del gigante dormido, el devoto perfecto lo cuestionó acerca de su identidad, pero al instante Viṣṇu se lo tragó. De esta manera, Mārkaṇḍeya se descubrió a sí mismo durante el onírico sueño del dios donde había sol, luna y estrellas. Nuevamente estaba en la existencia, su experiencia pasada —en la existencia suprema— fue una visión que se desvanecía conforme transitaba el sol, la luna y las estrellas junto a todos los seres. A pesar de su conciencia humana limitada se percató de que aquella vivencia no había sido más que un sueño. Otra vez comenzó a vagar, dentro de Viṣṇu, en el universo ideal, regocijándose de la perfección de todos los seres, durante cien años más. Poco después, nuestro querido errante no imaginó siquiera la próxima aventura que le esperaba, pues otra vez por un descuido volvió a resbalar por la boca de Viṣṇu. De vuelta el sabio estaba en el mar de oscuridad y la nada infinita, confundido comenzó a nadar rodeado de un penetrante silencio, cuando, de pronto, descubrió la presencia de un niño solitario, quien, irradiando una intensa luz, jugaba en una isla pequeña junto a un árbol. El niño divino no era otro más que Viṣṇu, lo absoluto, manifestándose como un

infante. Cuando Mārkaṇḍeya se acercó, el pequeño le dirigió la voz con la decisión de un trueno sin anteponer algún nombre de dignidad y respeto, simplemente lo llamó Mārkaṇḍeya. De súbito, se molestó el sabio con aquél ser divino entre las aguas que lo contienen todo, pues incluso Brahmā lo llamaba siempre con un apelativo honorable. Pero el pequeño, con una paz imperturbable, lo apaciguó al revelarle que él era su mayor, su antepasado, pues él es el orden sagrado, Prajapati, originador y consumidor de toda la existencia, el nacido de sí mismo, el ser primordial y último, los cinco elementos emanados de las aguas primordiales ilimitadas, el espacio que se extiende por todas partes, el tiempo que destruye el cosmos, los ciclos de la danza de Śiva, la ilusión del mundo (*māyā*) renovada siempre por Śakti.

Después de meditar en su corazón el secreto de *māyā* acerca de la identidad de todos los contrarios, Mārkaṇḍeya fue tragado por Viṣṇu de nuevo. En esta ocasión, Mārkaṇḍeya, en lugar de vivir errante en la multiplicidad, buscó un lugar apartado para meditar en silencio. Durante su ininterrumpida concentración escuchó la melodía entonada por el divino ganso (*hamsa*), Brahmā, el dios creador, en forma de ave sagrada; los sonidos que la componen trascienden a la naturaleza (*aprakṛti*, más allá de la naturaleza o lo metafísico), al igual que el sonido del ser (*Brahman*), progenitor de la materia. Mārkaṇḍeya, en su embriaguez interior escuchó el canto secreto y sutil del Ganso Inmortal que contenía el siguiente mensaje:

> Asumo muchas formas. Y cuando han desaparecido el sol y la luna, floto y nado con lentos movimientos en la ilimitada extensión de las aguas. Yo soy el Ganso, yo soy el Señor. Yo saco de mi esencia el universo y permanezco en el ciclo del tiempo que lo disuelve.[20]

El canto supremo que escucha Mārkaṇḍeya destruye para siempre la dualidad, que percibe la mente como el mundo, unificándola en la melodía perfecta del ser, pues el universo entero está dentro de esta vibración siempre presente conocida en las *Upaniṣads* como la sílaba Ôm. En la meditación del yogui, el ritmo respiratorio (*prāṇāyāma*) es el ganso interior o microcosmos, pues es identificado con las sílabas *ham* para la inspiración y *sa* para la espiración. Detrás del silencio de la meditación Mārkaṇḍeya logró "escuchar" la esencia de su ser: la última gran revelación de Viṣṇu a su devoto perfecto. El giro inesperado del sonido *hamsa* es el mismo que el de la

respiración del macrocosmos, es decir de Viṣṇu, la enseñanza del principio secreto se ha llevado a cabo, pues *sa* quiere decir "eso" y *ham* significa "yo". El conocimiento último se concedió al piadoso por esta canción: "eso soy yo", tal cual lo relatan las *Upaniṣads* mediante la máxima "tú eres eso" (*tat tvam asi*)[21] para identificar el espíritu inmanente individual con lo absoluto, ya que lo uno indiferenciado e ilimitado no puede ser limitado con un nombre. Por eso, los sabios dieron en llamarlo "eso". Mārkaṇḍeya, después de identificarse con la vibración divina que emana del Uno, que resuena desde siempre, vislumbró que el universo es consciencia y puro sonido ritmado, el cual se representa con la danza cósmica de Śiva. El ritmo del rey de la danza cósmico es el pulso sonoro del ser (*spanda*), un concepto fundamental desarrollado en la escuela de filosofía del śivaismo de Cachemira. Así Mārkaṇḍeya destruyó la duda y la ilusión para establecerse por siempre en la presencia eterna del ser.

La ontología de la música fundamentada en la vibración suprema (*Nāda-Brahman*) de Śārṅgadeva tiene una relación con el canto del ganso y la sílaba sagrada Ôm, ya que el principio fundamental del ser consiste en la pulsación eterna, presente en todos los niveles del ser. El ritmo es inherente al devenir de la existencia. Los principios de la existencia son musicales y sólo quien conoce la ciencia del sonido de las sílabas reveladas, las prácticas del yoga y la devoción religiosa (*bhakti-yoga*) —como se expone en la *Bhagavadgītā*— puede entenderlos y experimentarlos. La mente percibe la dualidad y la devoción religiosa ayuda a encontrar la unidad en la realidad. La identidad de los contrarios se realiza gracias al principio único y absoluto que se manifiesta como movimiento y reposo, sonido y silencio, tiempo y eternidad, etcétera. Viṣṇu unifica la dualidad con su poder divino. Dicho con otras palabras:

> La naturaleza es el escenario de su soberanía; en aquélla reina él como rey de reyes; delante de él, en el universo, no hay Ser superior en los tres mundos. Himno tras himno celebra su actividad incesante. La poderosa estructura de tierra y cielos constituye su cuerpo; el firmamento es su cabeza, el Sol y la Luna sus ojos, los vientos son su aliento; sin principio y sin fin, infinita eterna energía, penetra todos los mundos, inextinguible fuente de toda fuerza, y así, la creación emana de él y se reabsorbe en él. Él es el Yo Infinito; Maestro de poderes celestes,

> Espíritu Inmanifestado de toda materia, Alma del universo, su forma es el Todo […] Desde la creación a la disolución, desde las tinieblas de la materia primordial a lo no desarrollado una vez más envuelto en tinieblas, el poderoso ritmo obedece su inalterable vaivén. Y Vishnú […] es Dios con carácter, Fuente de toda Moralidad, Revelador de toda Verdad. No solamente es el divino Autor de los Vedas, el Instructor de toda Ciencia, el Maestro de toda enseñanza, él es la suprema Providencia, Ordenador de ordenadores, "el que a todos beneficia".[22]

En el pensamiento de la India, la música, la filosofía, la teología y la religión se interrelacionan de tal manera que es imposible disociar dicha conexión entre ellas. Si deseamos aproximarnos al pensamiento índico, necesitamos entender las relaciones que hay entre estas, pues todas ellas presentan un sistema de pensamiento complejo donde la música consiste en un modo de conocer e interpretar la realidad. Desde el periodo védico, la música pronto constituyó una parte esencial de su pensamiento filosófico y religioso. Así pues, la música pronto se abrió paso entre los dos horizontes de la superstición religiosa y las exposiciones panteístas del ser que exponen una teoría del universo elaborada y compleja en términos musicales, religiosos y teológicos. La tradición upaniṣádica, entendida como la liberación de la ignorancia y el mundo físico mediante el conocimiento de la unidad absoluta, no puede ser comprendida en su totalidad sin la experiencia auditiva de su tradición místico-musical, ya que aprender a escuchar con atención consiste en el primer paso para asimilar su tradición filosófica desde el periodo védico hasta nuestros días. Esta exposición general de la filosofía de la música brahmánica presenta una teología fundamentada en el sonido de lo absoluto (*Brahman*) y una cosmología puránica que se integra con la teoría musical védica y postvédica. Un sistema de pensamiento que conjunta la experiencia mística, la religión, la filosofía y, por supuesto, la música índica, la cual posee un alto valor cultural intangible para la humanidad.

IV. Persia. la filosofía de la música zarathústrica

Sobre el canto de luz infinita de Ahura Mazdā en los mundos

> Ahura Mazdā es el primero y supremo músico. Su música llena todo el Universo, si tenemos oídos para oír. Se encuentra en el susurro del viento en los árboles, en el murmullo del agua que corre en los arroyos, en el piar de los pájaros, y en las efusiones de los pensamientos del devoto ardiente. La creación misma de Ahura Mazdā es un canto sublime. ¡Que mis cantos de devoción que Te glorifican y Te magnifican lleguen hasta Ti, oh Ahura Mazdā!
>
> *La Sabiduría de Zarathustra,* 158-160.

El antiguo profeta iranio Zarathustra[23] quizá vivió en la segunda mitad tardía del II milenio. Pero los detalles biográficos y el lugar de nacimiento del profeta aún continúan siendo un tópico académico que genera largos y fecundos debates especulativos, particularmente sobre su doctrina religiosa. En relación con esta temática, algunos académicos proponen que tal vez el profeta Zarathustra vivió en Yazd, Kirmān o incluso en la región actual de Sīstān, otros estudiosos conjeturan que el profeta vino de Asia Central de una localidad llamada hoy Kazajistán. Sin embargo, la tradición asigna 258 años 'antes de Alejandro', por lo cual se infiere que fue "antes de la muerte de Darío III en 330 a. C". Esta información deriva una datación de Zarathustra en 588 a. C. Además, si añadimos la referencia tradicional que Zarathustra convirtió al rey Vishtāspa a su movimiento religioso, cuando el primero contaba con 42 años, entonces el profeta nació en 630 a. C. No obstante, la datación tradicional también ha sido debatida y cuestionada por los académicos y, por tanto, puesta en duda. La verdad es que no sabemos cuándo vivió el profeta iranio.[24] El sacerdote Zarathustra del linaje Spitāma fue un reformador del pensamiento religioso indoiranio, cuya enseñanza teológica y filosófica se expone en diecisiete himnos o cantos (*Gāthās*), incluidos en el conjunto de los libros sagrados llamado *Avesta*. Una vez establecida una comunidad convertida a la nueva religión de la pureza, la sabiduría y la luz, la tradición zoroástrica comenzó a florecer en la región de Irán y adquirió el estatus de religión de estado en las tres dinastías persas:

los aqueménidas (550-330 a. C.), los partos (250 a. C.-226 d. C.) y los sasánidas (226-651 d. C.).

El *Avesta* se estructura en tres partes principales diferentes: los *Gāthās* o cánticos, que se atribuyen a Zarathustra; los *Yashts* o himnos sagrados dedicados a varias deidades indoeuropeas, y el *Vendidad* o *Vidēvdāt*, las leyes en contra de los demonios, un documento que contiene la liturgia y los rituales necesarios para purificar y alejar a las entidades oscuras. Dichas tres secciones muestran las vicisitudes que tendrá la doctrina zoroástrica durante su propio desarrollo teológico en los siguientes periodos. En los *Gāthās*, aparece la idea general que Ahura Mazdā es el único dios y Zarathustra es su profeta. La doctrina de Zarathustra no ha sido completamente aclarada por los especialistas, quienes continúan investigando el sentido de estos textos escritos en avéstico o persa antiguo y su traducción es un verdadero desafío. El zoroastrismo presenta variaciones interpretativas en función de su largo proceso histórico y su complejo desarrollo metafísico y teológico interno desde un monoteísmo, henoteísmo, dualismo o transiciones combinadas de estos sistemas. El estilo de los *Gāthās* tiene cierta relación con las formas literarias védicas, pero su contenido indudablemente se distancia de la religión politeísta del *Rig-veda*, que estuvo relacionada con el pensamiento religioso de los primeros iraníes. El pensamiento religioso de los iraníes comparte con el pensamiento védico no sólo algunos de sus dioses, sino también su concepción del poder de la palabra sagrada (*manthra*), especialmente del canto, en los rituales. Los dioses iranios estaban divididos en dos grupos principales: los *ahuras* y los *daēvas*. Los primeros dioses se encargaban del orden del universo, entre los cuales destacaron probablemente Ahura y Mithra. Los dioses personifican, en cierto grado, conceptos morales y virtudes. Así, Mithra personificaba la amistad y la lealtad de los contratos y Ahura la palabra verdadera. El grupo de los *daēvas* se vincula más con otros aspectos humanos tales como los sentimientos y también con los elementos como el fuego, la tierra, las aguas y los vientos. De acuerdo con los estudios iranológicos, en la religión politeísta irania, los hombres podían adquirir el favor divino mediante el canto litúrgico a los dioses y el cumplimiento de los ritos. Algunos ritos consistían en encender y mantener fuegos sagrados por su poder purificador y su potencia para expulsar a los demonios, otro ritual consistía en la preparación elaborada del *haoma*, una bebida sagrada cuyo ingrediente principal era una hierba. Parte de

esta sustancia se utilizaba en el ritual del sacrificio de un animal que, por lo regular, era un toro. Antes de cocinar la carne del animal ofrecido al dios, el *haoma* se vertía en la carne del animal inmolado y se mezclaba el resto con agua y leche.

Durante su juventud, Zarathustra probablemente tuvo una formación sacerdotal en esta tradición politeísta irania y una de sus reformas consistió en la prohibición de sacrificar animales. Cuando contaba con alrededor de veinte años, Zarathustra decidió buscar la verdad. Ya que contaba con un espíritu reflexivo y meditador, la circunstancia de su época, llena de injusticias perpetradas al débil y desvalido, las iniquidades de los saqueos y las penas del mundo, constituyó una motivación para indagar por la problemática del bien y del mal, el triunfo de la buena religión sobre los seguidores de los falsos dioses, el sentido de la vida humana y los dioses en el universo. Tanto sufrimiento había en el mundo que hasta la vaca se quejó ante las potencias divinas del bien:

> A Ustedes, el alma de la vaca se queja: "¿para quién me crearon? ¿quién me hizo? Me mantiene atada el enojo, la fuerza, la crueldad, la violencia y la agresión. No tengo pastor sino Ustedes, por eso muéstrense con un buen pastoreo"[25]

Su búsqueda de la verdad lo llevó hacia una experiencia mística con la entidad luminosa llamada el Buen Pensamiento (*Vohu Manah*), y el conocimiento de la existencia del único dios, Ahura Mazdā, el señor de la luz y la sabiduría. De lo poco que podemos reconstruir con seguridad acerca de la vida del profeta es que no era originario de las tierras donde comenzó a predicar, pues pronto fue perseguido y expulsado de su tierra natal por enseñar una doctrina alejada de la ortodoxia religiosa.[26] Nadie es profeta en su propia tierra. Por ello, Zarathustra, sabiendo que necesitaba un patronazgo para la instauración de la nueva religión, se dirigió con el rey Vishtāspa para exhortarlo a apoyar su reforma. El rey Vishtāspa fue un regente de una confederación en Corasmia que finalmente fue derrocada por Ciro. A partir de esto, podemos inferir que Zarathustra no era oriundo de esta región, pues la comarca que el *Avesta* relaciona con Zarathustra es Raghā (localizada en Teherán), donde probablemente vivió su juventud antes de buscar refugio en Corasmia, pero las controversias y conflictos continuaron

a pesar de que el profeta se refugió en la corte del rey Vishtāspa,[27] el primer protector de la comunidad zoroastriana.

No es fácil reconstruir el pensamiento de Zarathustra en tanto que constituye la primera fase teológica de la tradición metafísica mazdea hasta la actualidad. De los textos atribuidos al profeta, se deduce que Ahura Mazdā es el único dios creador de todo lo bueno que existe, quien creó primero, mediante el poder de su consciencia infinita, el mundo ideal donde reina sólo el bien, la necesidad y la verdad (*Aṣˇa*) y después formó el mundo material donde se decidirá el conflicto entre el bien y el mal y la derrota definitiva del mal en el final de los tiempos. La palabra *Aša* tiene una relación etimológica directa con el término de *Ṛta* de los *Vedas*, el principio divino que gobierna el mundo físico, como el curso del sol y las estaciones del año. El concepto de la Verdad (*Aša*) es central en el pensamiento originario de Zarathustra; éste significa el perfecto balance armónico de todo cuanto existe en el ser. En este sentido se entiende también que la Verdad es el sumo bien, la justicia y el orden divino y material. El principio organizador de la Verdad (*Aša*) fundamenta la propuesta ética del profeta iranio en tres axiomas morales: consciencia pura, acción pura y palabra pura. En los *Gāthās*, Zarathustra presenta con cierta frecuencia cuestiones de orden teológico y cosmológico, el origen de la existencia, la naturaleza divina y la configuración del universo en un diálogo constante con Ahura Mazdā, tal y como lo podemos apreciar en el siguiente canto filosófico:

> Esto Te pregunto, dime claramente, Señor, (lo pido) con reverencia, cómo Tú naturaleza debe ser adorada: Mazdā, espero que alguien como Usted pueda declararlo a un amigo como yo. Los adoradores tenemos relaciones amistosas que preservamos con la Verdad (*Aša*), por ello vendrá a nosotros con el Buen Pensamiento (*Vohu Manah*). Esto Te pregunto, dime claramente, Señor: ¿cómo puede iniciar la mejor existencia, ser renovada, por el hombre de buena voluntad, quien está dedicado a tomar estas cosas hacia adelante? Porque Éste es un hombre, generoso de acuerdo con la Verdad (*Aša*), contemplador del porvenir de todos, quien, por cuya determinación, es un sanador de la existencia, un aliado, Mazd*ā*. Esto Te pregunto, dime claramente, Señor: ¿quién fue el padre creador de la Verdad (*Aša*) en el principio? ¿quién colocó el camino del sol y las estrellas? ¿quién es aquel por

> quien la luna crece y mengua? Estas cosas, oh Mazd*ā*, deseo conocer, y otras también. Esto Te pregunto, dime claramente, Señor: ¿quién sostuvo la tierra por debajo y a los cielos de caer? ¿quién hizo las aguas y las plantas? ¿quién unió el par veloz del viento y las nubes? ¿quién es el creador?, Mazdā, del Buen Pensamiento. Esto Te pregunto, dime claramente, Señor: ¿qué hábil artífice hizo la luz y la oscuridad? ¿qué diestro artífice hizo el sueño y la vigilia? ¿quién es aquel por quien existe la mañana, la tarde y la noche, que hace prudente al hombre consciente en su comportamiento?[28]

Evidentemente, la respuesta a las preguntas formuladas por Zarathustra es que el divino artífice no es nadie más que Ahura Mazdā. Tal parece que en un origen Zarathustra concibió un sistema monoteísta, pero los teólogos y sacerdotes posteriores lo modificaron, pues éstos introdujeron de nuevo el sacrificio de animales y teorizaron un sistema dualista fundamentado en dos espíritus primigenios: Ormuz (Ahura Mazdā) y Ahriman (Angra Mainyu). En el relato cosmogónico de la teología ortodoxa zoroástrica del periodo sasánida, en el capítulo I de (*El libro de*) *la primera creación* (*Bundahišn*), del siglo IX d. C., se narra la existencia de dos espíritus en un tiempo primigenio. Partiendo de una lectura de estos dos principios como dos substancias coeternas, se deduce que la realidad se entiende en términos duales y antagónicos. Por tanto, se podría inferir que el zoroastrismo es un sistema teológico dualista. Sin embargo, Zaehner argumenta que hay posiblemente una aparente inconsistencia en esta versión del génesis zoroástrico. Si Ahriman es una substancia independiente, se sigue que Ormuz mismo no puede ser infinito, porque es limitado por su rival. Por lo cual, Zaehner propone una interpretación distinta para solucionar la inconsistencia, mientras Ormuz es infinito en el tiempo y limitado en el espacio (del mundo físico), Ahriman está limitado tanto en el tiempo como en el espacio, pues está destinado a desaparecer. En el principio, Ormuz se defendió de Ahriman cantando el *Ahunvar*:[29]

> Él (Ahura Mazdā) es tanto el Señor amado como también el juez de acuerdo con la Verdad (*Aša*). (Él es) el hacedor de las acciones con el Buen Pensamiento. De Ahura Mazdā, (es) el reino, a quien han establecido como pastor del piadoso.[30]

El poder del canto de Dios revela a Angra Mainyu que su treta es un fracaso y su único destino es la derrota, por lo cual el espíritu maligno cayó en una profunda oscuridad e inconsciencia durante los primeros tres mil años del año cósmico de doce mil años.[31] Entonces, Ormuz creó el mundo espiritual durante este primer cuarto, pero el Señor de la luz, sabiendo que Ahriman buscaría conflicto y no aceptaría su tratado de paz otra vez, creó también el mundo material, caracterizado por el devenir, el movimiento y la posibilidad, para realizar el combate entre el bien y el mal, que duraría los próximos nueve mil años. Así, Ormuz propuso a Ahriman un tiempo definido para luchar durante los próximos nueve mil años y el espíritu destructivo aceptó sin recordar que ya había visto que perdería al final del año cósmico. El segundo cuarto será gobernado sólo por la voluntad de Ormuz y el tercer cuarto se caracteriza por la mezcla del bien y el mal en el mundo físico a causa de la interacción tanto de la voluntad de Ormuz como también de Ahriman. El profeta Zarathustra fue enviado por Ormuz para ayudar a los hombres a reconocer la religión de la verdad y participar activamente en la lucha contra el mal. Ahora bien, después de haber creado el universo ideal, Mazdā reflejó este mundo espiritual (*m*ēnōk), donde sólo existía una armonía perfecta, en un mundo material (*g*ētīg). Aunque ambos mundos son interdependientes y están conectados, la dimensión espiritual tiene superioridad sobre la materia. En el mundo material, existe la posibilidad de que la verdad (*Aṣa*) no se realice y aparezca la mentira (*Druj)*, generando con ello la dualidad y la discordia que consiste en los dos movimientos principales de la realidad: el bien y el mal. Los dos principios morales son personificados por el Espíritu Santo (*Spənta Mainyu*) y el Espíritu Destructivo (*Angra Mainyu*). Por tanto, en el sistema del pensamiento zoroástrico, la realidad es moral, no hay ningún aspecto de ésta que se encuentre escindida de la ética.

Ahura Mazdā está acompañado de seis principales entidades luminosas o arcángeles (*Amənša Spənta*), que constituyen las fuerzas creativas del cosmos: Buen Pensamiento (*Vohu Manah*), Verdad Perfecta (*Aṣa Vahištā*), Santa Devoción (*Spənta Ārmaiti)*, Poder del Señorío (*Xšaθra Vairya*), Inmortalidad (*Amərətāt*) y Perfección (*Haurvatāt*). El ser humano participa de las virtudes divinas que representan las seis hipóstasis de Ahura Mazdā, quien también le ha otorgado la gracia divina del libre albedrío. Debido a esto, el ser humano tiene la capacidad cognitiva y ética para decidir entre

el bien y el mal, lo cual causó que la humanidad se dividiera entre los seguidores de la verdad (*aṣavan*) y los partidarios de la mentira (*drujvan*). La escatología zoroástrica se deriva fundamentalmente de dicha decisión ética. La conducta moral de un individuo tiene también su personificación en tanto que constituye un aspecto de su esencia trascendente (*Daena*). Después de la muerte, dicha parte trascendente se confronta consigo misma por sus acciones realizadas en el mundo. Mientras que la elección del bien traerá como consecuencia la salvación del espíritu, la preferencia por el mal ocasionará la pérdida del alma en un infierno que, a diferencia del cristianismo, durará hasta el día del juicio final en el fin de los tiempos.[32] Gracias a su herencia divina, el ser humano puede discernir entre la justicia y la injusticia para tomar la decisión correcta de una vida sin excesos y comprometida con la Verdad (*Aṣa*). En el último cuarto del año cósmico, Angra Mainyu será derrotado por la luz del bien y él mismo permitirá la destrucción del mal por quedarse sin poder alguno.

La doctrina de la Palabra de Dios, que se identifica con su sabiduría omnisciente, aparece y continúa con variaciones únicas en otras tradiciones religiosas como el judaísmo, el cristianismo y el islam. En el zoroastrismo, la versión de dicha doctrina consiste en la identidad entre la omnisciencia de Dios, la Palabra (*manthra*) y la Religión (*Den*). La sabiduría divina se manifestó como un canto bellísimo que siempre está sonando en toda la realidad. En el principio era el *Ahunvar*, el *Ahunvar* estaba con Mazdā y el *Ahunvar* era uno con Mazdā, el Canto de Dios es el poder divino que marcó el inicio del movimiento creador del tiempo finito en la realidad material, lo cual constituyó el tránsito ontológico del ser hacia el devenir. Además, la palabra sagrada (*manthra*) contiene también el poder luminoso de expulsar la oscuridad y exorcizar demonios. En la tradición zoroástrica, se cuenta que el profeta utilizó la misma oración que entonó Ahura Mazdā para defenderse de la tentación del demonio:

> Angra Mainyu envió el demonio Bûti a matar a Zarathustra. Zarathustra entonó el himno del Señor, y el demonio huyó. Le dijo a Angra Mainyu que no podía hacer que pereciera el gran santo. Angra Mainyu le planteó unos enigmas difíciles. Pero el santo Zarathustra se levantó con unas grandes piedras en la mano, y le dijo a Angra Mainyu: —Con estas piedras haré perecer la raza de los daēvas.

> Angra Mainyu replicó: —no hagas perecer mi creación; abjura la ley de Mazdā y serás el dueño del mundo.
>
> Zarathustra respondió: —No, no abjuraré la buena ley de Ahura Mazdā, aunque me arranquen la vida.
>
> Angra Mainyu replicó: —¿Con qué arma destruirás a los seres que he creado?
>
> Zarathustra contestó: —Te perseguiré y te destruiré con la palabra revelada de Mazdā, que ha creado el Tiempo sin límites.
>
> Zarathustra se volvió hacia Ahura Mazdā y le preguntó: —Creador del mundo, ¿cómo libraré al mundo del demonio Angra Mainyu?
>
> Ahura Mazdā respondió: —Invoca el cielo soberano, al viento poderoso, invoca al Tiempo sin límites.
>
> Zarathustra preguntó: ¿Qué sacrificio ofreceré?
>
> Ahura Mazdā contestó: —Desciende hacia los árboles, y ante uno de ellos pronuncia las palabras: Homenaje a ti, hermoso árbol creado por Ahura Mazdā.
>
> Zarathustra invoca a los dioses poderosos, brillantes, buenos, puros y magníficos, y todos los demonios, confundidos por las palabras de Zarathustra, corren en desorden y en todos los sentidos, gimiendo y chillando, hasta que se precipitan al fondo del mundo de las tinieblas.[33]

La sabiduría omnisciente, la palabra divina y la religión son sustancialmente lo mismo. La revelación divina se manifiesta como los mundos creados, la armonía del mundo y las escrituras sagradas en el *Avesta*. Mientras trascurre el año cósmico, la sabiduría, la palabra y la religión se manifiestan de dos maneras: una eterna, en la consciencia divina y el mundo ideal, y la otra temporal, en el mundo material y el *Avesta*.[34] Zarathustra fue un profeta que cantó el evangelio de la buena religión. Un mensaje que expresó en un recinto que él llamaba "la casa del canto",[35] refiriéndose probablemente al lugar donde cantaba su enseñanza a sus seguidores. Después, esta imagen adquirió un nuevo sentido semántico en el *Avesta* tardío y "la casa del canto" se convirtió en una metáfora para referirse al Paraíso.[36] Finalmente, en la tradición se dice que, cuando Zarathustra contaba con setenta y siete años, atentaron contra su vida a causa de sus enseñanzas subversivas y distintas al pensamiento de la religión irania politeísta.

Zarathustra fue un pensador sobresaliente en un sentido teológico, cosmológico y ético. En el teológico, destacó por la exposición de un sistema de pensamiento monoteísta que se complementó con el dualismo para explicar problemáticas relativas no sólo a la estructura de la materia, sino también a la conducta moral. La doctrina de la Palabra de Dios en la tradición metafísica mazdea contiene los siguientes tópicos principales: la palabra sagrada en relación con Dios, el mundo y el hombre. La primera relación se refiere a la palabra sagrada sintetizada en el *Ahunvar*: esta oración es la sabiduría omnisciente de Dios, sabiduría eterna que se identifica a su vez con la religión verdadera; la segunda, el mundo se formó por medio del poder creativo de la palabra divina, en tanto que *é*sta modela, ordena y materializa; y tercero, el hombre puede elegir ser partícipe de la sabiduría divina, especialmente en la forma del profeta Zarathustra, quien funge como mediador entre la palabra de Ahura Mazdā y la humanidad. En todos estos tópicos, la doctrina de la Palabra de Dios tiene aspectos musicales, porque la palabra divina se manifiesta en todos esos planos con ritmo y melodía. La palabra, la sabiduría y la religión se identifican necesariamente con la Verdad (*Aṣ̌a*), el perfecto principio armónico del ser. Este principio explica el orden del mundo físico, así como el orden del mundo moral y, por supuesto, de la música.

En el ámbito cosmológico, la interdependencia del mundo ideal (*mēnōk*) y el mundo material (*gētīg*) constituye una propuesta razonada para solucionar la cuestión del origen del mundo y el problema del mal mediante el tránsito del ser al devenir, de la necesidad a la contingencia, de la verdad a la mentira. Esta teoría de la interdependencia de los mundos precede a la teoría platónica de las ideas, en tanto que deduce una preeminencia en términos causales del ámbito espiritual sobre el material. En el campo de la ética, su propuesta basada en los tres axiomas de la pureza, implica una exhortación a los individuos para pensar por sí mismos. Zarathustra no organizó una serie de preceptos morales como las máximas negativas egipcias o las normas mosaicas, porque consideró que los dones divinos, como la consciencia y la libertad, son suficiente poder para que el ser humano pueda discernir por sí mismo las acciones buenas de aquellas que no lo son. En este sentido, la ética zoroástrica es una anticipación a la libertad de la razón y el espíritu crítico de la filosofía socrática. Su ética descubre que el valor del bien vale por sí mismo y a causa de esto propone

una actitud constante de reflexión acerca de qué constituye una acción buena y también una conducta moral activa en contra del mal para restaurar la armonía divina en el mundo material.

v. China: la filosofía de la música del cielo y la tierra

Sobre la armonía universal del Cielo y la Tierra en la naturaleza

> El *qi* de la Tierra asciende hacia arriba, mientras que el *qi* del Cielo desciende hacia abajo. Yin y Yang se frotan uno en contra del otro, y el Cielo y la Tierra se impulsan uno en contra del otro. Sus tamboreos crean redobles de trueno; su pulsación, viento y lluvia; su movimiento, las cuatro estaciones; su calor, el sol y la luna; y así las cien transformaciones emergen de esto. Exactamente así, la música constituye la armonía del Cielo y la Tierra.
>
> Sun Xidan 孫希旦, *Liji jijie* 禮記集解,
> 19 ("Yue ji 樂 記, Part I"), 993.

La música constituye un valor fundamental en la vida humana y la historia cultural, aunque ciertamente su relevancia varía gradualmente de una cultura a otra en cuanto a sus relaciones con la política, la ética y la medicina. La música constituye un aspecto central en la cultura china, ya que desde un periodo temprano ésta se vinculó con ideales sociales y valores éticos que configuraron la estructura de la vida en general. Como veremos, a partir de varios registros relativos a la música china se derivan diversos contextos, en los cuales este arte destaca como un medio de los gobernantes para expresar y administrar el poder, un elemento integral para completar ceremonias y rituales, un modo de realizar con eficacia el mundo espiritual en los métodos de adivinación y sacrificio, para el cultivo de la moral y la salud del espíritu humano, y entretenimiento y espectáculo del público, e incluso la especulación desinteresada acerca del mundo natural. Aunque es cierto que la música china se relaciona de manera inexorable con el ámbito político, ético y médico, en este apartado introductorio nos limitaremos a exponer principalmente el tópico de la armonía del mundo natural en el pensamiento chino durante el periodo colindante a los Reinos Combatientes.

El concepto de música o *yue* (antiguo chino: *ngrawk* 樂) se asocia no sólo con el canto, la danza y la ejecución de instrumentos musicales, sino también con la dramaturgia, es decir la interpretación musical en un escenario que incluye la utilización de banderas, indumentaria, plumas, lanzas, entre otros objetos. Asimismo, el concepto de *yue* contiene otros alcances semánticos de acuerdo con su contexto, ya que también puede referirse a un "placer estético", "alegría", "disfrute", etcétera. Este término también puede ser usado en relación con la retórica y la oralidad; entre los mohístas podría entenderse como un tipo de entretenimiento musical durante ceremonias o celebraciones, así como se relacionó con rituales médicos para la curación con melodías y el uso de tambores con fines bélicos para la comunicación entre las tropas. Además, el ideograma *yue* también fue un tópico de reflexión cosmológica para los filósofos chinos, ya que se articuló con términos musicales para explicar la realidad del mundo social, natural y espiritual, tales como armonía *he* (armonía 和), *yin* (tonos 音), *sheng* (sonidos 聲) y *lü* (modelos tonales 律) (Fox, 2012: 6-10). Pocos estudios especializados se relacionan con la musicología antigua china, pero las contribuciones de algunos académicos, como James Hart (1970), Kenneth J. DeWoskin (1982), Cook (1995) y Fox Brindley (2012), han abierto nuevas veredas para especular en torno a la teoría musical y su lugar en la cultura china durante las primeras dinastías. Más aún, dichos autores propusieron que la concepción de la música es imprescindible para entender las relaciones isomórficas del hombre con el universo en el pensamiento chino durante el mundo antiguo, particularmente entre los siglos III-I a. C. Por su parte, Fox Brindley dedujo del documento *Xing zi ming chu* (*La naturaleza humana desde el mandato del Cielo*), que, además de contener tópicos relativos a la propia cultivación, la moral y la psicología, presenta información relevante de una cosmología correlativa o de la resonancia que sistematiza conceptos como el *qi*, *ying-yang* y los cinco elementos.[37] Otros documentos antecedentes de estos sistemas de pensamiento correlativo o analógico son *Mencius*, *Zhuangzi* y fragmentos atribuidos a Laozi, los textos descubiertos en Mawangdui y Guodian muestran un desarrollo incipiente de una teoría cosmológica basada en términos como el *qi* y *ying-yang*, donde el concepto de armonía comenzó a elevar su valor como un principio fundamental de una filosofía de la naturaleza del sonido.[38]

Ahora bien, de acuerdo con la investigación de Fox Brindley,[39] el concepto de armonía (*he* 和) empezó aproximadamente a utilizarse para explicar la configuración y los patrones ideales del cosmos un siglo y medio antes de la unificación imperial en la dinastía Qin, en 221 a. C. En diversos capítulos anteriores al periodo de los Reinos Combatientes del *libro de los documentos* (Shang shu 尚書), el término de armonía se utiliza tanto en un contexto tanto social y político como también musical. Así pues, en el "Lao Gao 洛誥", el monarca proclama un deseo para segur las virtudes del duque de Zhou, ya que se debe "armonizar y traer constancia al pueblo de las Cuatro Direcciones".[40] Y en las *Analectas*, el vocablo de armonía significa una propiedad común a la música y la interacción social: "cuando el Maestro estaba cantando con otras personas y se parecía a la canción de alguien más, preguntaba siempre por él para repetirla antes de armonizarla junto a él".[41] En esta época, la idea filosófica de la armonía de la naturaleza se desarrolló hasta alcanzar un valor conceptual relevante para componer la esfera político-social, musical y espiritual. Además, el ideal de la armonía requiere también del esfuerzo humano para alcanzar su propio refinamiento fundamentado en el aprendizaje de la sabiduría, ya que la armonización tanto del individuo como de la sociedad no constituyen construcciones que devengan por sí mismas.

El documento *Zuo zhuan* (c. IV a. C) presenta una teoría de la armonía como un logro humano en diversos contextos. En relación con la música, un ejecutante adquiere la propiedad de ser armónico cuando ha adquirido la habilidad y la maestría de combinar distintos tonos. Jizha, oriundo de Wu, comentó lo siguiente después de escuchar las "odas" (canción 頌) de Zhou: "Los cinco tonos armónicos; los ocho vientos equilibrados; cada frase regulada y preservada según su propia secuencia: tal es la unidad de la virtud floreciente.". En este respecto, la armonía consiste en un principio que muestra el estado de ser óptimo, especialmente cuando hay una correspondencia entre ámbitos aparentemente distintos como la teoría tonal, el balance de los ocho vientos y la conducta virtuosa, pero los cuales son unificados por la misma armonía de la naturaleza. Asimismo, en otro pasaje del *Zuo zhuan*, los seis *Qi* se conectan entre sí para generar nuevas estructuras en el mundo natural:

> Hay seis *Qi* del Cielo, los cuales descienden para producir los cinco sabores, se expanden para formar los cinco colores, se manifiestan a sí mismos en los cinco tonos, y en exceso, causan las seis enfermedades. [Estos aspectos del Cielo], se dice que son el *Yin*, *Yang*, Viento, Lluvia, Oscuridad y Luminosidad. Ellos se dividen para hacer las cuatro estaciones y constituyen una secuencia para formar los cinco modos. Si hay demasiado [de cualquiera de ellos], entonces el desastre golpea.[43]

Si bien es cierto que en este fragmento no aparece el término de armonía de manera explícita, hay tres aspectos implícitos comunes entre el principio de la armonía (*he* 和) y los seis *Qi* que configuran la estructura del mundo natural: balance, compensación y simetría. La teoría de los seis *Qi* propone un proceso natural continuo de generación y corrupción de los seres y enseres a partir del movimiento e interacción de las seis fuerzas fundamentales. El balance de las seis fuerzas básicas genera un estado en la naturaleza de contante devenir de energía y compensación regulada por un principio de equilibrio. Pero cuando hay una carencia o un exceso en una de estas energías, observamos un desajuste o desarmonía como sería una sequía, un incendio o, bien, una inundación, y, en el caso del cuerpo humano o la sociedad, advertiríamos una enfermedad o desigualdad social. De igual modo, la doctrina de los seis *Qi* especula que es otra propiedad relevante del cosmos, ya que la interacción de estas fuerzas forma estructuras con patrones similares a otras tal como los cinco sabores, colores y tonos. Un aspecto que debemos subrayar consiste en la relación de las seis fuerzas con la música. Dado que las seis fuerzas generan la estructura general de la naturaleza y operan mediante un proceso de equilibrio y compensación, en consecuencia, los cinco tonos y modos constituyen también una derivación y reflejo de aquellas fuerzas primarias. Por ello, la música constituye un reflejo del orden establecido por los seis *Qi*.

Según Fox Brindley,[44] entre los siglos IV y III a. C., los filósofos chinos comenzaron probablemente a construir un concepto de armonía para explicar el balance intrínseco entre las fuerzas cósmicas que conforman el mundo natural, ya que hay pocos pasajes en el *Zuo zhuan* con una especulación cosmológica en los cuales el tópico principal sea la armonía y la música en el universo. Hasta aquí hemos visto algunos pasajes que responden de manera implícita a las preguntas ¿de qué está hecho el mundo? Está hecho

de los seis *Qi* del Cielo. ¿Cómo se forman los seres? Por la interacción de las seis fuerzas primarias y ¿qué hay detrás del mundo natural que genera un orden y estabilidad? El principio de la armonía o balance. Ahora bien, un pasaje del *Zhuangzi* presenta una idea filosófica de la armonía en tanto que constituye una categoría ontológica del cosmos mediante la correspondencia del sonido de la flauta, la Tierra y el Cielo:

> Ziqi dijo, "Yan, ¡qué buena pregunta la que has hecho! Ahora mismo me perdí; ¿entiendes eso? Oyes el flauteado de los hombres, pero no has escuchado el silbido de la Tierra. Has oído el silbido de la Tierra, pero no has escuchado el silbo del Cielo." Zi, has cuestionado, "¿Me permites preguntar qué significa esto?" … "Con una corriente sutil, hay una armonía imperceptible, pero con un completo vendaval, causa una gran harmonía… Ziqi respondió [con respeto al silbido del Cielo] "está soplando [aquello del cual surgen] las miríadas de cosas diferentes y les permite ser ellas mismas. Todas toman para sí mismas. ¿Quién podría ser quien hace el sonido?[45]

Este pasaje expone tres niveles relacionados entre sí por el aire: el aliento del ser humano que suena en la flauta, el viento de la Tierra y el sonido del Cielo. Así como el ser humano impulsa una corriente de viento a través de la flauta para producir música, la Tierra genera una orquesta armoniosa, por ejemplo, mediante el trinar de los pájaros y las ventiscas en los bosques, y el Cielo sopla una armonía intrínseca, imperceptible e invisible entre las miríadas de seres creados, los cuales en conjunto constituyen el mundo natural y espiritual. Todo el ser está lleno de vida gracias al aire. Además, el fragmento mencionado, indica una serie causal del sonido creativo a partir del Cielo, luego la Tierra y finalmente en una flauta. Una posible lectura podría significar que detrás de la realidad hay un conjunto de resonancias cuyo origen es el Cielo, lugar de donde proviene toda existencia contingente en el cosmos. Más aún, este fragmento propone una contestación afirmativa al cuestionamiento: ¿hay música en el universo? El razonamiento se fundamenta en un sistema de correspondencias o resonancias entre distintas agrupaciones como los cinco tonos, cinco colores y cinco elementos. Visto que las fuerzas primarias en combinación forman los seres y la armonía entre el Cielo y la Tierra equilibra dichas fuerzas, entonces los sistemas simétricos

derivados también se configuran de acuerdo con las mismas estructuras y patrones regulares. En consecuencia, la armonía dimana la musicalidad del mundo natural y la música revela a su vez el orden armónico que es inherente al cosmos. Ahora bien, desde otro ángulo, el concepto de armonía se refirió en el *Daodejing* (c. IV-III a. C.), un documento cuya autoría ha sido debatida, ya que el nombre de Laozi es un nombre genérico que significa "antiguo maestro". Los especialistas consideran que su contenido constituye un sistema de pensamiento distinto a la doctrina confuciana en el sentido que propone un pensamiento más próximo a una filosofía de la naturaleza que una filosofía de la moral.

En el *Daodejing* se formula con un estilo aforístico una metafísica elaborada según la cual existe un único principio detrás de la realidad múltiple, un principio que se encuentra más allá de cualquier discurso y la percepción de los sentidos, por lo cual se lo llamó el Camino (*Dao*). El Camino es la causa primera de todo aquello cuanto existe y el origen de todo contraste dual. La dualidad se multiplica a sí misma por el único principio generando el mundo material lleno de energías diversas:

> El Camino genera lo único; lo único genera la dualidad; la dualidad genera la triplicidad; la triplicidad genera la miríada de seres. La miríada de seres se fundamenta en el *yin* y abraza el *yang*, mientras el *qi* vacío los sostiene en armonía.[46]

Nuevamente encontramos el término de armonía con una denotación de balance, contrapeso y concordancia. En este sentido, el principio de armonía tiene la función de estabilizar el contraste de las fuerzas duales, tales como el Cielo y la Tierra, el conocimiento y la ignorancia, la virtud y el vicio. Ahora bien, podríamos preguntarnos si el Dao está más allá de toda palabra y percepción: ¿cómo podemos saber que existe? El documento parece sugerir que el balance de la naturaleza constituye un fenómeno natural cognoscible que permite entender la existencia de un principio trascendente que sostiene el conjunto de todo lo que existe:

> conocer la armonía se llama "lo que siempre es"; conocer lo que siempre es se llama "visión interior"; bloquear la vida se llama "decadencia"; el dominio espiritual del *qi* se llama "fortaleza".[47]

De esta manera, la armonía se refleja en el orden natural y el hombre puede conocerla *a posteriori* mediante la reflexión y la observación de la ensambladura de las fuerzas materiales.

Asimismo, el *Lüshu chunqiu jiaoshi* (c. 239 a. C.) es otra fuente donde se expone no sólo la idea que el cosmos es música, sino algunas deducciones de los procesos naturales fundamentados en la acústica del mundo natural:

> Cuando los más tiernos retoños fueron estimulados por primera vez, se les dio forma a través de la coagulación. La forma y la materia tienen sus espacios huecos, y ninguna está sin sonido. El sonido emerge desde la armonía y la armonía surge de aquello que está ensamblado. Cuando los primeros reyes compusieron su música, comenzaron a partir de estos principios.[48]

Este pasaje sugiere una teoría acústica que concibe la dimensión de la armonía y el espacio como medios inexorables para la generación y transmisión del sonido en la naturaleza. Por ello, el sonido en sí mismo es una manifestación de la armonía del mundo. Además, una consecuencia lógica de estas teorías de la naturaleza musical consistió en establecer un criterio estético que coincidiera con la armonía del mundo. Así, en otro pasaje del *Lüshu chunqiu jiaosshi* hay una referencia explícita de una estética musical fundamentada en la concepción de un mundo sonoro, en la cual hay equivalencias rítmicas y melódicas entre tambores, rocas, animales y elementos:

> Kui, acto seguido, compuso canciones con semejanza al sonido de los bosques y valles, cubrió vasijas de barro con pieles y las percutió, y chocó piedras y golpeó rocas para imitar los sonidos del jade que repican el soberano supremo, con el cual hizo danzar a los cientos de bestias salvajes.[49]

Los instrumentos musicales deben afinarse de acuerdo con los sonidos de la naturaleza, ya que no hacerlo podría implicar el riesgo de entonar una canción contraria a la armonía del cosmos. Dicho con otras palabras, el ser humano debe seguir el modelo estético que la misma naturaleza le provee para alcanzar la mayor excelencia del arte.

Otra inferencia derivada en este sistema de correspondencias o cosmología de resonancias fue la teoría de la vibración general de la naturaleza. En el "Tratado sobre los modos tonales y el calendario" del *Han shu* también encontramos una exposición de la relación del sonido musical con el orden político y natural durante el periodo Han. En dicha fuente, el autor establece los orígenes de los doce modos tonales en el universo mediante la búsqueda de la tónica o nota fundamental que produce la naturaleza:

> El Emperador Amarillo ordenó a Ling Lun ir hacia el lado sombreado de la montaña Kunlun, poniente de la Gran Xia, para recoger un pedazo de bambú crecido en el Valle Jie, que tuviese un hueco interno con un grueso uniforme en todas partes. Él [Emperador Amarillo] cortó la parte entre los dos nódulos y sopló a través de él para producir el sonido *gong* de la Campana Amarilla. [Él entonces] formó doce hoyos basados en el canto del fénix. Había seis gorjeos masculinos y también seis trinados femeninos. Todas las tonalidades modelo pueden ser formadas en relación con la Campana Amarilla, en tanto que este último es el fundamento de los esquemas de tonalidades. En periodos de orden social, el *qi* del Cielo y la Tierra se unen los dos para producir el viento. Cuando el viento del Cielo y la Tierra es constante, los doce modelos tonales están establecidos .[50]

Como podemos observar en este pasaje, los doce modos tonales se originaron por el sonido de un bambú adecuado capaz de producir el *gong* o tono fundamental de la Campana Amarilla (*huangzhong* 黃鐘). A partir de esta tónica del mundo, el Emperador formó doce agujeros en el bambú basados en el trinar de las aves masculinas y femeninas para el establecimiento de las doce tonalidades derivadas, con las cuales se podría componer música en conformidad con la naturaleza. Todo este proceso anterior supone la energía natural regulada (*qi*) del Cielo y la Tierra, la proporción conveniente de ambos *qi* conforman a su vez el viento que posibilita la configuración de la música tanto natural como humana. El sonido de la Campana Amarilla consistió en un modelo arquetípico utilizado para representar, medir y evocar el orden cósmico, como se puede apreciar, por ejemplo, en el ciclo de las estaciones, el ritmo del día y la noche, la estructura de los cuatro puntos cardinales y las seis fuerzas naturales.

En este marco teórico, el universo es un sistema variable que está sujeto a la ley de la armonía o al Sendero (*Dao*) que todo lo penetra, compensa y ordena. Ciertamente, esta visión de la naturaleza es científica, pero al mismo tiempo se distancia de un materialismo científico, porque contiene un sentido religioso y reverencial hacia el Cielo o el *Dao*, el cual da un sentido y significado a la naturaleza en general y al hombre en particular, quien debe adecuarse a la ley moral que emerge también de la armonía.

En resumen, las cosmologías de la correspondencia o resonancia china propusieron un principio de armonía (*he* 和), cuya función principal es equilibrar las fuerzas complementarias del mundo natural, social y espiritual. Por ello, podemos deducir que la armonía constituyó probablemente una respuesta al problema del cambio y la estructura de la naturaleza que se fundamentó en la unidad subyacente (*Dao*) a los cambios naturales de la materia o en las seis fuerzas que provienen del Cielo y la Tierra. En una concepción de un mundo resonante lleno de vida gracias al aire, la armonía establece continuamente orden, balance y simetría por todas partes. Aun cuando hemos considerado citas de diferentes fuentes y sistemas filosóficos, todas ellas muestran una homogeneidad suficiente para presentar en cierto grado una perspectiva del pensamiento filosófico musical chino del periodo antiguo, en términos generales. De acuerdo con estas fuentes, el concepto de armonía se desarrolló hasta alcanzar una significación científica que permitió entender el universo como una gran estructura regulada, que es susceptible de ser conocida por sus efectos en el orden natural como los ciclos, los sonidos musicales y los ritmos de la naturaleza. Por lo cual el ser humano está llamado a reflejar esta armonía universal en la ética pública, la política y la estética artística.

VI. Egipto. la filosofía de la música heliopolitana y menfita

Sobre el canto supremo del pájaro Bennu en la colina cósmica de la creación

> He nacido a partir de la materia informe (*Nun*). He llegado a convertirme en Khepri. He crecido como una planta. Me he recubierto como una tortuga. Soy la semilla de cada dios. Soy la séptima de los siete *uraeus* que se encuentran en el Occidente, el Horus que se hace luminoso a sí mismo, el dios (que dictaminó el juicio) contra Seth, el Thot que estuvo entre ellos en el juicio del Señor de Letópolis con las Almas de Heliópolis, el agua que existió entre ellos. He venido en (este) día apareciendo entre la procesión de los dioses. Soy Khonsu, que domina a los Señores.
>
> *libro de los muertos*, LXXXIII, fórmula para tomar el aspecto de Bennu.

La civilización egipcia floreció a orillas del río Nilo y, como todas las culturas, los egipcios tenían su propio modo de sentir y explicar el mundo. El famoso comentario de Heródoto sobre la notable espiritualidad de los egipcios respecto de la de los demás pueblos es fundado, puesto que lo divino estaba presente en todas las labores cotidianas de la vida egipcia.

El egipcio antiguo fue un perenne observador de la naturaleza. Esta actitud observadora es explícita en todas sus expresiones artísticas; un buen ejemplo lo constituye las columnas rematadas con la flor de loto. Aunque se ha dicho que los egipcios no conocían la perspectiva, porque sus murales y relieves están dibujados de perfil —tal cual lo haría un niño—, el egipcio no ignoraba la perspectiva, sino todo lo contrario: era un maestro consumado de ésta, ya que las esculturas y los templos, como Saqqara y Abu Simbel, presuponen una amplia utilización de ésta. Para el artista egipcio lo más importante no era expresar su propia individualidad o la belleza, como se haría en lo sucesivo desde el Renacimiento, sino plasmar con simetría, axialidad y rigidez geométrica los aspectos más esenciales a fin de alcanzar el canon estético de lo perdurable y permanente, de la perfección.[51] El arte perfecto es sempiterno. Por esa razón las pirámides fueron hechas para que perduraran a las ráfagas de los tiempos y el olvido. La música egipcia no

fue la excepción a este canon estético de búsqueda de eternidad y perfección.

La palabra egipcia para designar a la música era *ḥst*, cuya traducción literal es canto. Algunas divinidades egipcias fueron vinculadas a la música: Bes, Thot, Osiris e Isis. Pero la protectora de la música era Hathor, la diosa de la maternidad, el amor, la felicidad, la danza, la quironomía[52] y las artes musicales. A Hathor se la suele representa como, entre otras formas, una mujer coronada con el disco solar sujetado por dos cuernos adornados de donde surge una serpiente (*uraeus*), la cual significa su realeza y protección divina; en sus manos sujeta un cetro (*uas*) y una cruz ansada (*ankh*) que significan el poder y la vida. También es representada con la forma de una vaca o una mujer con orejas de vaca, pero en todas ellas conserva algunos de sus atributos simbólicos, como el disco solar, símbolo de la conciencia despierta. Su imagen aparece incontables veces en el mango de un sistro con forma de arco que sirve de sostén para las placas metálicas, las cuales, al ser agitadas, producen un sonido metálico y brillante. El sonido de este instrumento musical fue llamado *sehem*, cuya traducción aproximada es poder o energía divina.[53] Antes de continuar con este primer acercamiento a la concepción del sonido egipcia, es indispensable exponer, a grandes rasgos, el contexto cosmológico y antropológico para comprender de un modo adecuado la relevancia filosófica del sonido en el pensamiento egipcio. El origen del universo es uno de los temas de mayor importancia para la filosofía egipcia. Por esta razón, fue uno de los temas centrales y de mayor crítica y discusión entre las distintas escuelas teológicas. Aunque es verdad que comparten la misma idea respecto de un demiurgo que activa su potencia creadora para dar origen al universo, las diferentes posturas teológicas que surgieron realizaron una crítica de sus antepasados, al mismo tiempo que explicaban con mayor detalle un nuevo aspecto de la creación, considerando el motivo y el proceso de diferenciación de los seres originados.

En lo que concierne a esta sección, únicamente serán expuestas las dos cosmologías más antiguas, la Heliopolitana y la Menfita, por dos razones: primero, porque la exposición documentada de todas las tesis del origen del mundo y la evolución del universo sobrepasaría los límites propuestos para el desarrollo de esta temática referente a la filosofía de la música egipcia; segundo, porque el propósito es fundamentar desde la esfera cosmológica la relevancia de la música para la explicación del mundo en Egipto.

Desde el periodo predinástico, la ciudad de Iunu, más conocida por su nombre griego Heliópolis, fue una de las localidades egipcias más antiguas y de mayor influencia. Durante el Imperio Antiguo comenzó a desarrollarse una teología que resolviera el problema del cambio. El clima del antiguo Egipto consistía en una constante vivencia de dos extremos meteorológicos. Mientras que a orillas del Nilo la vida renacía de manera periódica cada año, el desierto infértil y abrazador permanecía siempre en las periferias del Nilo y las ciudades. El Sol, dador de vida y alegría, fue, para los egipcios, una manifestación indudable de lo divino, pero también la aniquilación durante el calor extremo y la abrumadora sequía. Esta polaridad estuvo siempre presente en la mentalidad egipcia para explicar el mundo: los cambios como el día y la noche, el cielo y la tierra, la luz y la oscuridad, la vida y la muerte constituyeron el punto de partida para reflexionar y dilucidar el origen mismo de todos estos cambios. El egipcio buscaba los aspectos esenciales, aquello que perdura a pesar del cambio; se preguntaba por el origen del universo vivo, de lo permanente en la realidad cambiante y por el proceso mediante el cual llegó a ser como es. Ante esta cuestión cosmológica, la teología heliopolitana, la más antigua de Egipto, respondió de diversas maneras, pero todas parten de la premisa de que, en el principio de los tiempos, sólo existía el Nun, las aguas primordiales, el océano cósmico ilimitado que contiene en sí mismo todo germen de ser. Al parecer, la elección del agua como símbolo del estado caótico primigenio se debió porque ésta no posee ninguna forma definitiva y, por ello, en el mundo físico es lo más semejante al Nun; es decir puede adoptar cualquier forma. De esta manera, el agua pasó a simbolizar lo ilimitado, el desorden, lo oscuro y lo indeterminado. Existieron varias versiones de la respuesta cosmológica en Heliópolis, las cuales fueron recopiladas en los *Textos de las pirámides*. En una teoría, paralelamente a Viṣṇu en la India, el demiurgo Atum está inmerso en las aguas infinitas, inertes e inactivas. El nombre de Atum podría traducirse como "la totalidad" o "lo completo"; en otras palabras, se refiere al ser supremo trascendente con las propiedades ontológicas de absoluto, informe, infinito e indiferenciado; Atum es el misterio insondable de donde proviene todo ser creado. Para iniciar la creación, Atum adquiere la forma de Khepri, la primera identidad de Atum determinada como la colina cósmica, Benben, para originar el mundo mediante una expectoración de aire y saliva.

> ¡Oh, Atum-Khepri!, tú te volviste alto en la altura, tú subiste como el Benben en la casa del Bennu en Heliópolis, tú estornudaste a Shu y escupiste a Tefnut y pusiste los brazos sobre ellos como los brazos del *ka*, para que tu esencia pudiera estar en ellos.[54]

En otra de sus variantes, Atum origina a Shu y Tefnut mediante el propio onanismo en Heliópolis, o por la sudoración o sus lágrimas. El punto que estas variantes cosmogónicas tienen en común consiste en la propuesta teológica que el dios supremo emana de sí mismo la creación. Atum-Khepri, en su sentido semántico, quiere decir "venir a", "llegar a ser" o "el que se convirtió en ser por sí mismo". Atum-Khepri es el dios solar que es causa de sí mismo. La montaña primordial (Benben) es la primera manifestación limitada y con forma de lo absoluto que emerge del Nun, las aguas ilimitadas e informes. Esta colina es el lugar donde comienza la creación de los seres a partir de la expectoración Shu y Tefnut. Estas divinidades no son más que las representaciones antropomórficas de zonas de la creación y aspectos del único dios, puesto que Shu personifica al aire que da vida a los seres, mientras que Tefnut, su consorte y gemela, representa a la humedad celeste; a partir de la unión de esta pareja de esposos surgirán las demás parejas de dioses que configuran la creación hasta llegar al ser humano. La naturaleza se origina y fundamenta en la unidad primordial de Atum, quien creó el mundo con su energía vital (*ka*).[55] La colina cósmica es el sitio de donde emanó la dualidad. Dicho lugar es identificado en el texto con la ciudad de Heliópolis, casa del pájaro sagrado Bennu,[56] lo que apunta a otra interpretación por parte de los sacerdotes del proceso de la creación, dado que la siguiente forma que adopta Atum es la de Ra como el ave Bennu, que surgió volando de entre la oscuridad del *Nun* para descender en la colina cósmica, se posó en el montículo primordial y emitió un grito, el primer sonido de la creación.[57] Observamos aquí que ya no se trata de la expectoración de saliva o la espiración involuntaria, sino de un sonido divino simbolizado por la voz del pájaro Bennu. El egipcio antiguo observó que esta ave, después de emigrar, regresaba puntualmente cada año con la crecida del Nilo, la cual daba vida a todo Egipto. Debido a esto, el Bennu fue asociado con la renovación de la vida y la mañana, y de ahí que recibiera epítetos como "el que llegó a ser por sí mismo" y "el que asciende".

En Egipto, el lugar donde comenzó la existencia fue tal vez el más sagrado de todos. En cada ciudad, la colina primigenia, eje del universo, fue representada de muchas maneras: como el pájaro divino parado sobre un sauce, una persea o incluso una percha que emerge de las aguas primordiales; en otras ocasiones, fue simbolizado con una pirámide escalonada o con caras lisas y también con las cúspides de los obeliscos. La palabra *bennu* también fue asociada con el término *benen*, que significa montaña, cuya relación etimológica con el concepto de Benben es más que evidente. Después del momento de la creación mediante el sonido entonado por el pájaro de luz (*weben*), el universo comienza a adquirir un orden por la enéada divina de Heliópolis, los puntos cardinales son establecidos, el Nut (cielo), Shu (el aire) y Geb (tierra) son dispuestos por el demiurgo y en el horizonte oriental Ra asciende por primera vez inundando el mundo con la luz del sol, la manifestación física de Atum. Finalmente, el ser humano surge de las lágrimas del demiurgo. El orden universal creado fue personificado por la diosa alada Maat, palabra cuya traducción aproximada es "justicia", "orden" y "armonía". Dicho orden estaba en constante conflicto con las fuerzas del caos personificadas por Seth y Sobek. Una idea muy semejante la encontramos en la cosmología de Anaximandro con su idea de justicia (*dikè*) entre los elementos contrarios surgidos de lo ilimitado (*to ápeiron*).

La diosa Maat nos inaugura el tema de la música en el pensamiento egipcio, puesto que la música también constituye una manifestación del orden universal. El egipcio antiguo intuyó que, de manera intrínseca, el sonido guardaba un principio de orden, medida y balance. Todo este preámbulo sobre la cosmología es necesario para introducirnos en la teoría musical heliopolitana. La iconografía de las necrópolis del Imperio Antiguo, los relieves en las pirámides, las inscripciones jeroglíficas referentes a la música y los instrumentos conservados —que por razones de espacio no pueden ser aquí presentados— demuestran un conocimiento musical abstracto y simbólico que floreció por la concepción cosmológico-musical de Heliópolis.

El vínculo entre la música y el pensamiento heliopolitano es evidente debido a la fuerte influencia de la ciudad de Heliópolis en el Nilo, especialmente durante la III y IV dinastía (2707-2216 a. C.). Desde la visión heliopolitana, la música es una expresión espiritual de un universo entendido como "proporción", "equilibrio" y "armonía", reflejo del orden celeste

surgido de lo Uno.[58] Los egipcios buscaban los aspectos esenciales de la realidad para expresar la perfección del orden divino en toda su cultura. Por ello, los templos egipcios fueron colocados en lugares precisos para que correspondieran con el Sol, el Nilo y las constelaciones. Abu Simbel es un buen ejemplo de esto, pues en sólo dos ocasiones del año, el sol naciente, la resurrección de Ra, iluminaba las estatuas de los dioses en el interior del templo. En sus orígenes la música egipcia tal vez comenzó a partir del canto por consonancias sucesivas de intervalos de cuartas y quintas, ya que las formaciones de escalas con sonidos fijos en otras regiones del mundo surgieron de esta manera; tal es la postura de algunos musicólogos como Marius Schneider.[59] Esta hipótesis es probable porque la palabra para designar a la música significa "canto", pero es seguro que el fundamento cosmológico y técnico de las consonancias entre los tonos y sus proporciones fue posterior.

Sin embargo, pronto se enfrentaron a la dificultad de fijar los sonidos que reflejaran el orden del universo en un instrumento musical, como el arpa curva egipcia y la flauta. Existen dos hipótesis respecto del origen de la teoría de la música heliopolitana inspirada en un modelo de escala pentatónico: la primera, basada en una flauta de Hieracómpolis, y la segunda, apoyada en las arpas heliopolitanas. La propuesta de ambas tesis surge porque implican dos métodos prácticos para construir escalas precisas y por los instrumentos musicales fechados en dichas épocas. En lo referente a la primera hipótesis, la flauta tallada en la paleta ritual del emplazamiento predinástico en Hieracómpolis (3150 a. C.) permite afirmar que los egipcios contaban con un sistema musical pentatónico creado a partir de tubos. El procedimiento presupone un entendimiento de proporciones matemáticas y de la relación entre las consonancias sonoras. Se parte de un tubo como unidad, el cual es subdividido en proporciones siempre de quinta. Si partimos de un tubo que suena a la nota doy la subdividimos en una razón de $^{2}/_{3}$ obtendremos su quinta alta sol. Pero si por el contrario buscamos su quinta grave necesitaríamos un tubo $^{2}/_{3}$ más grande que nuestro modelo, cuyo sonido correspondería a la nota *fa*. Si repetimos el mismo método guardando la proporción de $^{2}/_{3}$ con más tubos de mayor y menor longitud completaremos el círculo de quintas: *do-sol-re-la-mi-si-fa*. La escala pentatónica mayor no considera intervalos de semitonos. Por esta razón, el último paso después de fijar los sonidos exactos consiste en ordenarlos,

según sus distancias más cercanas partiendo de la nota fundamental. Así tenemos la siguiente escala: *do-re-mi-sol-la*, ya que en el intervalo *mi-fa* y *si-do* hay semitonos, no son tomados en cuenta.

La ordenación de los sonidos en un sistema supone un avance musical considerable, puesto que la sistematización de los sonidos según alturas y distancias supone una percepción armónica compleja, sin mencionar el enorme progreso técnico que eso conlleva, como la construcción elaborada de los instrumentos musicales. La segunda hipótesis basada en las arpas heliopolitanas consiste en el mismo descubrimiento de las razones musicales, pero mediante cuerdas. El arpa del Imperio Antiguo tenía alrededor de seis a ocho cuerdas y se sonaba sentado, y las arpas más grandes que se tocaban de pie tenían mayor cantidad de cuerdas. Debido a esto se infiere que los egipcios antiguos no sólo conocieron la escala pentatónica, sino que también pudieron construir una escala diatónica y las leyes fundamentales de la armonía según las consonancias básicas entre los acordes de terceras, quintas y octavas. A grandes rasgos, se necesita del conocimiento preciso de la tensión de las cuerdas y las relaciones matemáticas entre dichas tensiones para descubrir las consonancias y ordenarlas de un modo sistemático para configurar una escala. De modo que, si tenemos una cuerda afinada en *do*, entonces con la razón de ½ obtendremos su octava alta, cuya vibración corresponde al doble de su frecuencia. Si continuamos aplicando las subdivisiones siguientes de quinta ($^2/_3$), cuarta (¾), tercera ($^4/_5$), segunda ($^5/_6$), encontraremos los tonos para construir una escala pentatónica, pero también una escala heptatónica o diatónica.

Aun cuando en la época de las pirámides la música fue pentatónica, la preferencia por esta escala tal vez se debió a una razón cosmológica, como en China. Sea como fuere, los egipcios descubrieron las proporciones musicales y crearon un sistema musical con una tradición cultural propia en periodo temprano, y pronto la música del templo pasó a formar una clave esencial en el pensamiento heliopolitano y egipcio en general. La búsqueda de eternidad en la música llevó a los egipcios a indagar un método para lograr su cometido. La nota fundamental o tónica de la escala pentatónica egipcia para crear su sistema musical con seguridad estuvo inspirada en una medida sagrada. Por esta razón es argumentable que tal proporción divina estuviera fundamentada en una medida universal usada por los egipcios. De entre las varias unidades de medidas universales empleadas cuando se

realizó el día de la creación —conservadas por Thot, dios de los escribas— referentes al peso, la superficie, el tiempo y el volumen (el ojo de Horus), la unidad de longitud del codo real (*meh nesu*) fue también aplicada en el área de la teoría musical, pues, al utilizar dicha proporción en un tubo, el tono resultante correspondiente en nuestro sistema es la nota *fa*. Este tono divino tal vez fungió como un conocimiento secreto sólo accesible para los iniciados instruidos por los sacerdotes del templo de Heliópolis. Esta tesis es razonable, porque los egipcios construyeron tubos de cobre, plata y oro, encontrados en vestigios arqueológicos de la ciudad de Ur, Mesopotamia, como referencia auditiva, para perpetuar el sonido fundamental que refleja el orden del cielo en Egipto.[60] Partiendo de este saber del sonido sempiterno, se sigue que la escala pentatónica mayor de *fa* corresponde a la siguiente serie de notas musicales en orden ascendente: *fa-sol-la-do-re*, que probablemente los egipcios utilizaron como sistema sagrado de sonidos. Recuérdese que los chinos construyeron su sistema musical a partir de la misma idea cosmológica de un sonido fundamental y armónico de la naturaleza, pero con la distinción de que dicho tono estaba un semitono más alto y cambiaba según las estaciones rítmicas del universo. Además, al considerar todos los datos hasta aquí expuestos, es conjeturable que este sonido basado en el codo real sea la vibración entonada por el pájaro Bennu en el momento mismo de la creación del universo, ya que el sonido como tal conlleva de un modo intrínseco el orden representado por Maat. Así, la suprema corriente sonora cantada por la garza de luz divina originó a la multiplicidad que está mantenida por su constante ritmo vibratorio.

Como se mencionó, el ser humano surgió de las lágrimas de Ra, lo cual apunta hacia una postura positiva, pues el demiurgo solar después de finalizar el orden cósmico creó al ser humano con las lágrimas de la alegría y el entusiasmo. Existen otras versiones según las cuales Ra utilizó barro y colaboró con Ptah, la divinidad creadora de Menfis, para insuflar el aliento de vida en los seres humanos. De un modo similar a la cosmología china antigua, el balance entre Maat, el orden, y Seth, el caos, podía ser desequilibrado según el comportamiento moral del hombre. Por esta razón, el monarca o faraón tenía la obligación de mantener el orden civil, puesto que éste constituía una parte de la manifestación de Maat. De ahí que la conducta ética del hombre en la tierra haya sido decisiva, ya que cuando éste moría, su corazón era pesado en una balanza con Maat en forma de pluma. Si su

conducta había sido negativa, a su espíritu se le negaría la entrada al campo de las juncias de Osiris, señor del Duat, el mundo ultraterrenal; pero si, por el contrario, había llevado una vida de virtud y justicia, se le concedería la gracia de entrar al reino luminoso de Osiris. Los sabios egipcios pensaron que el ser humano era un proyecto espiritual del dios creador como el conector entre el mundo visible y el invisible, pero con el libre albedrío para elegir vivir según Maat, o para dejarse guiar por las fuerzas oscuras del desorden y de la ignorancia personificadas por Seth y Sobek.[61]

Aunque no está claro el tópico filosófico de la *ananciclosis* o reencarnación en el pensamiento egipcio, si el espíritu del difunto moría y renacía gran cantidad de veces hasta alcanzar la inmortalidad en el más allá, o, bien, el ciclo de reencarnaciones era perpetuo. Pero tal parece que la instrucción secreta de los templos acerca del desarrollo de la sabiduría y la consciencia para alcanzar la inmortalidad del alma comentada por Calasiris, un sacerdote egipcio de época helenística, y por Damascios,[62] y la cuestión sin resolver de los difuntos que no logran entrar al paraíso, permite considerar como más factible la hipótesis de que los egipcios vieron en la reencarnación un proceso natural y divino atestiguado por los vaivenes cíclicos de la vida y la muerte, a los cuales está sujeto el ser humano para el propio autoconocimiento y evolución de su ser hacia un yo iluminado y eterno. Así, la experimentación a través de muchas vidas del bien y el mal, del placer y el sufrimiento, del orden y el desorden constituye la gran trama cósmica del ser humano para alcanzar la inmortalidad.

Posteriormente, la teología egipcia volvió a inquirir en el origen y proceso de la creación del cosmos. A diferencia de Heliópolis, la escuela de sacerdotes de Menfis (*Inebu-hedy*) se encargó de reflexionar más en el método de la creación, en los instrumentos del creador, que en el origen y proceso. El documento de la *Piedra de Shabaka* (BM 498) (c. siglo VII a. C.), cuyo contenido se remonta al Imperio Antiguo, expone la teología menfita inspirada y dedicada a Ptah, divinidad de los artesanos y escultores; es decir, del arte de crear y producir. El documento de Shabaka es un verdadero tratado de metafísica, tal cual sería entendida dicha palabra luego en Grecia, puesto que el texto denota una clara reflexión intencionada sobre el pensamiento y la creación, donde el aspecto supersticioso está ausente al igual que la liturgia ceremonial. En pocas palabras, el tratado se escribió con plena consciencia indagadora sobre el método de la creación.

> Su majestad copió este libro de nuevo en la casa de su padre Ptah […] como una obra realizada por el hijo de Ra [Shabaka] para su padre Ptah-Tatenen para que pudiera dar vida eternamente […]. Los dioses que vinieron en existencia por Ptah [son]: Ptah sobre el gran trono; Ptah-Nun, el padre que hizo a Atum, Ptah-Nunet, la madre que dio nacimiento a Atum; Ptah el grande, que es el corazón y la lengua de la enéada […]. Estos tomaron forma en el corazón [de Ptah] y tomaron forma en la lengua [de Ptah], en la forma de Atum, pues Ptah es más grande, que da [vida] a todos los dioses y a sus *Kas*, por medio de su corazón y su lengua, en el que Horus ha tomado forma como Ptah, y por la que Thoth ha tomado forma como Ptah […]. De este modo sucedió que el corazón y la lengua cobraron supremacía sobre todo miembro [del cuerpo] según la enseñanza que él [Ptah, como corazón] está en todo cuerpo y ella [Ptah, como lengua] en toda boca de todos los dioses, todos los hombres, todo el ganado, todos los reptiles, y todo lo que vive, concibiendo todo lo que desea y señalando lo que desea [que exista].[63]

Como se observa, la principal divinidad creadora ya no es Atum, sino Ptah, Señor de la magia (*Heka*), quien ahora aparece como el creador de Atum y la Enéada de dioses representantes de zonas del universo y aspectos del único dios. Notamos que se destaca la anterioridad de Ptah a Atum y su estado de ser andrógino como padre-madre antes de Atum. Pero lo que más nos concierne es cuando se afirma la tesis según la cual el creador diseñó en su corazón el universo y lo realizó por medio de las divinidades del intelecto (*Sia*) y la palabra (*Hu*). De hecho, tales divinidades son sólo los instrumentos del poder del creador. Además, el texto identifica a Horus con *Sia*, el intelecto, y a Thot con la palabra sagrada, por lo cual estas divinidades son la versión antropomórfica del poder creativo de Ptah. El autor señala igualmente la superioridad de la conciencia-pensamiento y de la lengua-palabra sobre los demás métodos creacionistas, como la reproducción sexual o la utilización de algún material como en el caso de los artistas posteriores. La crítica a Heliópolis aparece cuando se dice que la creación de la enéada divina no fue por una reproducción sexual, ya que ésta sucederá hasta mucho después, sino por el intelecto y boca de Ptah. La creación no fue realizada por una causa primera material, sino por una causa de orden

intelectual y espiritual.[64] De esta manera, encontramos nuevamente en Menfis la tesis del origen del universo mediante el sonido, aunque ciertamente más desarrollada y detallada. En Heliópolis, se sostuvo que fue hasta la tercera fase de la creación la entonación del sonido primordial, pero en Menfis adquirió mayor maduración la concepción de la creación cuando se explicó el método que utilizó Ptah al conceptualizar (*Sia*) primero en su interior el arquetipo del universo dual, como el demiurgo del diálogo del Timeo, para luego verbalizarlo mediante la palabra oral, *Ho*, y finalmente realizarlo con el poder mágico, *Heka*.

Este último atributo de Ptah consiste en un despliegue de energía que estaba vinculado no con el mero poder creativo de la cognición, sino también con la medicina, por la utilización de los conjuros o decretos terapéuticos que envolvía el poder mágico de la palabra. La diosa Heka aparece mencionada en los *Textos de los Sarcófagos* en un monólogo junto a la pronunciación, *Ho*, que por razones de espacio no es posible reproducir aquí. En dicho texto Heka aparece como una fuerza creadora que utiliza Ptah para originar a la multiplicidad manifiesta con un ritmo natural de identidad y recurrencia.[65] La teología menfita, a diferencia de la heliopolitana, expone el método del dios único para crear el universo a partir de tres fases creativas que se relacionan con la conciencia, la sonoridad de la voz y el poder de la magia. Un aspecto por destacar sobre esta teología consiste en la preeminencia ontológica de la conciencia sobre la materia, ya que primero existió el pensamiento, pero no en el sentido heleno, sino, según la conciencia del contexto egipcio, como una energía espiritual y emocional manifestada por el sonido. Por otro lado, el pensamiento menfita no consistió en un burdo antropomorfismo que transpone el pensamiento y el lenguaje humano como explicación del origen del universo, sino que sostiene que lo humano es la imagen sintética o microcosmos de las fuerzas celestes que gobiernan al universo creado, siendo los dioses sólo las personificaciones de tales potencias cósmicas.

El pensamiento teológico egipcio dio un enorme valor teórico a la música, entendida como una manifestación de Maat, pero también como la expresión espiritual de la divinidad en el mundo humano. Las siguientes escuelas de sacerdotes, como la de Tebas y Hermópolis, continuaron la reflexión teológica, pero ya no sobre el origen o el proceso de la creación, sino en la naturaleza de la divinidad única de Amón. La música constituyó

desde el tiempo de las pirámides una parte esencial del pensamiento egipcio. El sonido se concibió como una energía espiritual capaz de crear al universo en términos de orden, proporciones perfectas y medidas universales. El pájaro Bennu en Heliópolis y Ptah en Menfis fueron las escuelas egipcias que desarrollaron un pensamiento teológico donde la música no sólo fue el instrumento de veneración de los dioses y del perfeccionamiento humano, sino también la manifestación rítmica de un universo gobernado por leyes universales como Maat, el principio de la armonía en el universo. Los egipcios entendieron que el mundo era conocible por esta ley universal ordenadora y por los principios energéticos como Heka, desplegados por el demiurgo en el momento de su manifestación cuando inició la creación de la naturaleza. El ser humano podía conocer tales fuerzas porque operan en su propio ser de la misma manera que en la naturaleza.

VII. Grecia. La filosofía de la música pitagórica

Sobre la teoría del número, el ritmo y la armonía de las esferas en el cosmos

> Apartaos profanos, nadie ose pasar de aquí si ignora la armonía.
>
> Pitágoras de Samos

La civilización de la antigua Grecia hunde sus raíces en los pueblos que habitaron, hacia el año 1900 a. C., la península de toda la Hélade, los cuales se fusionaron con la civilización minoica desarrollada en Creta y dieron origen a la cultura micénica (1600-1100 a. C.), cuya ciudadela estaba ubicada al nordeste de la península del Peloponeso. Esta cultura se desarrolló durante la Edad de Bronce, junto a otras fortificaciones sobresalientes como Tebas, Tirinto, Creta y la Acrópolis, pero no cabe duda de que la cultura micénica fue la más influyente. Aunque no se sabe mucho sobre sus orígenes y pensamiento, debido a los restos arqueológicos se infiere que los micénicos mantuvieron una fuerte labor comercial por todo el mar Mediterráneo después de la caída de la civilización minoica, especialmente con Egipto, Siria, Levante, Sicilia y el sur de Italia.

El conocimiento referente a la música de esa época es escaso, pero se sabe que el lapso entre el 1400 y 1100 a. C. aproximadamente, fue un momento de crecimiento y asimilación para la cultura micénica. En este periodo se formaron los primeros mitos relativos a los orígenes de la música, que la relacionan con Egipto, como el invento de la lira primitiva (*chelys*) atribuida a Hermes, el Thot de los egipcios. Asimismo, durante esta etapa se compusieron los cantos cretenses acompañados de danzas, conocidos como *hyporchemata*, que, a su vez, dieron origen a la danza apolínea de curación (*paeon*). Posteriormente, alrededor del 980 a. C., desde Tracia, pueblo influido por Mesopotamia, llegó a Grecia el famoso mito de Orfeo, un personaje mítico instruido en la música por el dios Apolo o Lino, creador de la poesía lírica griega, quien cuando tocaba su lira era capaz de conmover no sólo a los dioses y humanos, sino también a las bestias, árboles y piedras. Del mismo modo, en esta época surgió el mito de Anfión, quien fue instruido en el arte musical por el mismo Hermes y construyó el muro de Tebas con el poder de su lira. Los primeros músicos con menos atmósfera mitológica de los que se tienen noticias pertenecen al periodo comprendido entre los siglos IX y VIII a. C. La mayoría de ellos fueron extranjeros, como los legendarios Hiagnis y Marsias, constructores de flautas y chirimías y fundadores de la música griega; Olimpo, creador de las formas melódicas griegas (*nomoi)*; y Terpandro, inventor de instrumentos musicales y teórico de la música, ambos de origen frigio en Asia Menor. Todo esto indica una probable influencia y contribución oriental (fenicia, lidia, frigia, etcétera) y egipcia en la música griega que fue relevante y constante desde sus mismos orígenes. Esta tesis es argumentable en el sentido de que la música griega fue formada por músicos foráneos, pero también es razonable sostener que la música griega se formó por los músicos de las comunidades en la Hélade. Parece más probable pensar que la música griega se desarrolló por sí misma con los bardos que cantaban himnos épicos, pero también por la influencia extranjera mediante músicos y cantantes trotamundos, o por músicos profesionales de las cortes de otros reinos. Tal parece que ambas tesis contienen cierta verdad, puesto que la música griega anterior a Laso de Hermione, Pitágoras, Arquitas, Damón y Aristóxeno tuvo un estilo posiblemente influido por otras regiones próximas.

Con todo, la interpretación de la música griega se había perdido incluso ya en tiempos de la Antigüedad tardía, pues, aunque la teoría

diatónica de los cantos eclesiásticos y el sistema modal de la Edad Media tuvieron la influencia de la teoría musical griega de época tardía (siglos II y III d. C.), mediante Claudio Ptolomeo, Arístides Quintiliano y otros teóricos, la interpretación de la teoría musical griega, por parte de pensadores como Agustín de Hipona y Severino Boecio, no fue adecuada, pues la música helénica ya era desconocida para ese entonces.[66] Durante la época de la poesía épica (VIII y VII a. C.), los bardos cantaban acompañados de la lira versos de la *Ilíada* y la *Odisea*, obras atribuidas al poeta-cantor Homero. La palabra que utilizaron los griegos para referirse a la música fue *mousiké*. De esta palabra deriva la utilizada actualmente y en aquellos tiempos fue asociada al arte de las musas mencionadas por Homero, ya que la poesía, la danza y la música instrumental eran consideradas como el mismo arte. La cosmología homérica presenta elementos musicales que se anticipan a la filosofía de Pitágoras, aunque más recientes respecto de la cosmología china, india o egipcia, que son más antiguas.

Las palabras de Aristóteles sobre de la métrica homérica y la armonía del cielo son una fuente invaluable del tema, pues su comentario expone que la métrica de los poemas homéricos contenía la clave rítmica y melódica del universo. En palabras del filósofo:

> […] las cuerdas intermedias, una vale nueve y la otra ocho y el verso épico, diecisiete, número igual a la suma de aquellos dos valores, pues se cuentan en la mitad derecha nueva sílabas y en la izquierda ocho. Señalan también que en las letras desde la Alfa hasta la Omega hay la misma distancia que en la flauta desde la nota grave hasta la más aguda, cuyo número es igual a la armonía del cielo.[67]

La armonía homérica, según Aristóteles, consiste en la conjunción del número, el ritmo y la métrica, los cuales representan el orden del universo. El verso de diecisiete sílabas fue el número clave de la concepción del universo entre los siglos X y VIII a. C. Las reglas del hexámetro dactílico o épico para la entonación de las vocales largas y cortas correspondían con la sucesión planetaria. Así pues, la cadencia melódica de las palabras entonadas debidamente más el ritmo y la métrica adecuados comunicaban al auditor las proporciones entre los planetas y su movimiento en el cielo.[68] Para la mente moderna, tal vez este modo de explicar el movimiento celeste mediante el

lenguaje le parezca irracional e ininteligible, pero, para asimilar el pensamiento antiguo, es crucial aproximarnos al clima mental y emocional en el que vivían. El lenguaje consistía en un sistema de símbolos sonoros y signos escritos que hablaban directamente de la realidad, pero no por ello cualquier sonido o signo transmitía el conocimiento, sino sólo aquellos que comunicaban la realidad divina: el jeroglífico, el sánscrito, el griego, el hebreo entre otras lenguas de la Antigüedad adquirieron un simbolismo y entonación místico-musical que comunicaba la verdad. El diálogo del *Crátilo* es un buen ejemplo que retrata el abordaje hacia el lenguaje que expresa la esencia de lo nombrado.

La antigua música griega tuvo un cambio radical en los siguientes siglos con la aparición de nuevos teóricos, como Aristóxeno, y ejecutantes como Frinis de Mitilene y Timoteo de Mileto. Uno de los más destacados, Pitágoras (580-495 a. C.), nacido en la isla de Samos, fue un filósofo griego oriental del periodo presocrático, cuyo sistema filosófico ha sido motivo de interminables controversias e interpretaciones entre los especialistas. Las causas de esta polémica se deben a la oscuridad y complejidad que envuelven a la escuela pitagórica, pues, al ser una hermandad religiosa, procuraron ocultar su doctrina a los no iniciados y sus fuentes escritas antiguas son fragmentarias y, en su mayoría, son comentarios de personas ajenas a dicha tradición durante su primera generación, pero que, sin duda, son invaluables; tal es el caso de los fragmentos de Filolao, el *Timeo* de Platón, la *Metafísica* de Aristóteles, la *Harmónica* de Aristóxeno, el *Canon* de Euclides, *Sobre música* de Arístides Quintiliano y *Sobre música* de pseudo-Plutarco, por mencionar algunas fuentes antiguas.

Otra dificultad reside en la atribución piadosa al maestro fundador de todos los descubrimientos matemáticos realizados por la escuela. Si a esto sumamos la larga historia y los constantes renacimientos de la doctrina pitagórica, en especial durante la época de Apolonio de Tiana, Plutarco de Queronea y Cicerón de Arpino, la dificultad de saber con certeza cuál fue el verdadero pensamiento del filósofo de Samos y su escuela en la primera generación es evidente.

Por estas razones este apartado concerniente a la filosofía pitagórica no tiene por intención entrar en una polémica especializada con traducciones directas del griego, la comparación y recesión de las textos y los distintos modos de interpretar las ideas filosóficas y religiosas referentes a dicha es-

cuela, sino en considerarla dentro del marco teórico generalmente aceptado por la historia de la filosofía como una filosofía del número, pero también, tal vez más apropiadamente, como una filosofía de la música por el lugar preponderante que ocupó el arte musical para el gran pensador que fue Pitágoras. Debido a esto, el eje temático de este apartado se concentrará en los orígenes de la teoría musical pitagórica para estudiar la visión cosmológica de la armonía de las esferas.

Pitágoras fue hijo de Mnesarco, comerciante de Tiro, y Pythais de Samos. En su juventud, recibió la enseñanza directa de tres grandes pensadores: Ferécides de Siros, Tales de Mileto y el discípulo de este último, Anaximandro, también oriundo de Mileto.[69] La influencia de estos filósofos en Pitágoras fue crucial en su formación intelectual. El primero de ellos, Ferécides, predicaba la inmortalidad del alma y la cosmología basada en Zan o éter, Cronos, el tiempo, y Ctonia, con la forma y figura del universo. El cosmos comenzó cuando Zan, como principio divino, originó la forma en Ctonia para abolir la informe y desordenada masa de materia mediante Cronos. En esta cosmología, podemos entrever elementos fundamentales en la filosofía pitagórica como la inmortalidad del alma, la distinción entre materia y forma, la idea de un principio ordenador y la preeminencia del principio formal en lugar del material, como en la escuela milesia, con excepción de Anaximandro.

El siguiente filósofo de quien Pitágoras recibió instrucción fue Tales, uno de los siete sabios, a quien conoció seguramente en su vejez. Por los fragmentos sobre su doctrina inferimos que el milesio le enseñó que el agua era el principio de todas las cosas, el universo respiraba como un organismo viviente y estaba lleno de dioses. La enseñanza de Tales debió inspirar a Pitágoras en su plena juventud, ya que ambos tenían afinidades personales e intelectuales que pueden confirmarse en su visión mística del universo. Tales pudo influir a Pitágoras, puesto que éste afirmaba que todos los seres estaban llenos de vida y que el agua era el origen y la fuerza vital del universo, mientras que para Pitágoras el universo era inteligencia, vida y proporción. La idea de que el agua es el origen de todos los seres la aprendió Tales probablemente en Egipto, lugar donde él había vivido y aprendido de los sacerdotes. Como se vio en el apartado anterior, en la filosofía y teología egipcia en el principio existía sólo el *Nun*, las aguas primordiales, y Tales debió no sólo conocer esto por los sacerdotes, sino que también

debió presenciar cómo después de la crecida anual del Nilo nacían toda clase de creaturas. Tales era muy viejo como para enseñarle todo su saber a Pitágoras; tal vez por esta razón le aconsejó viajar a Egipto para estudiar con los sacerdotes del Nilo. Al samio no debió resultarle nuevo escuchar esto, porque su antiguo maestro, Ferécides, también había visitado Egipto con intenciones formativas, donde aprendió posiblemente de los sacerdotes egipcios la idea de la inmortalidad del alma, ya que en Grecia no existía tal creencia religiosa, que fue introducida por cultos exteriores mediante el misticismo órfico y el pitagorismo.

Antes de emprender el viaje a las tierras del Nilo, Tales recomendó a su joven discípulo que fuera a estudiar con su antiguo pupilo Anaximandro, quien lo instruyó seguramente en su cosmología, geometría y astrología de Siria y Babilonia. Según Anaximandro, la causa del universo era lo ilimitado (*to ápeiron*), principio de la creación, destrucción y renovación de éste, junto a todas las estrellas y mundos infinitos. Así, para Anaximandro el único dios real no pertenecía al panteón tradicional griego, pues para el pensador jonio lo divino era lo infinito y su manifestación mediante la generación de los contrarios, como lo caliente y lo frío, lo seco y lo húmedo. Anaximandro expuso que el movimiento eterno de lo ilimitado era suficiente para formar a través de los vaivenes de los contrarios las estrellas y los planetas. De modo que el continuo fluir de los contrarios en la naturaleza genera, conserva y destruye todos los seres: cuando el frío sobrepasa al calor, éste lo reemplaza después según la medida en que fue sobrepasado. Es probable que Anaximandro explicara de este modo no sólo la generación y destrucción, sino también los cambios meteorológicos de las estaciones del año.

La retribución compensada al exceder los límites entre los opuestos en el universo apunta hacia nuestra temática central, puesto que Pitágoras y sus seguidores concibieron el cosmos como una oposición de contrarios, pero en armonía por el número. Ahora bien, la palabra *kosmos* supone la idea de un universo ordenado, simétrico y bello; la tradición atribuye a Pitágoras la aplicación de la palabra en su sentido filosófico para significar que toda la realidad está sujeta a leyes invariables y numéricas. La idea de los contrarios de Anaximandro fue la semilla que después floreció de un modo creativo e ingenioso en Pitágoras hasta su regreso a Grecia luego de su larga estancia en el extranjero, como veremos más adelante. Para atender a la sugerencia de sus maestros respecto de estudiar en el extranjero, Pitágoras

adquirió una carta de recomendación de Polícrates, el tirano de Samos, para ser aceptado por Amasis en Sais, Egipto, pero esto no fue suficiente, puesto que el samio fue rechazado por los sacerdotes de Heliópolis. El motivo de ello fue que los habitantes de Egipto tendían a ser xenófobos y procuraban no relacionarse tanto con otras culturas. Los sacerdotes heliopolitanos le aconsejaron que fuera a Menfis en busca de instrucción en el templo, pero tampoco fue aceptado, por lo que fue enviado a la ciudad de Dióspolis (*Hut-Sejem*) donde fue finalmente admitido. La ciudad era influyente y estaba bajo la protección de la diosa Neftis. La enseñanza que recibió está envuelta en una bruma derivada del secretismo que rodeó a Pitágoras durante toda su vida y que sólo expresó a sus discípulos avanzados; pero con seguridad fue en esta ciudad donde aprendió los rituales, las ceremonias y la lengua egipcia, accediendo con ello a la biblioteca del templo de Dióspolis.

En cualquier templo egipcio, la formación musical era rigurosa, estricta y precisa. Probablemente Pitágoras recibió clases de música en Dióspolis donde seguramente destacó por su genio musical, ya que fue conocido posteriormente en Grecia por ser un gran ejecutante de la lira, capaz de mover el ánimo de sus auditores para curarlos. No puede haber la menor duda de que nuestro filósofo conoció y ejecutó más instrumentos musicales utilizados durante los rituales y ceremonias en los templos, entre ellos el sistro, el arpa curva, las flautas y el canto litúrgico, donde también pudo disfrutar de la danza. En Dióspolis, Pitágoras quizá conoció el culto a la diosa Bat, mencionada en los *Textos de las pirámides*, a quien se identificó pronto con Hathor. Fue allá donde entró en contacto por primera vez con la doctrina egipcia de los sonidos sagrados y la lectura cantada de los himnos litúrgicos y ceremoniales.

Por su natural disposición al conocimiento, es razonable pensar que después de vivir varios años en Egipto haya visitado otros templos para aprender durante festividades y procesiones de las divinidades, sobre todo los de mayor influencia como Heliópolis y Menfis. Siendo el caso, Pitágoras quizá ya no fue visto con malos ojos, pues portaba la indumentaria sacerdotal, había aprendido las costumbres y hábitos regionales y hablaba la lengua nativa, por lo cual asimiló la teología de otros templos y el conocimiento sapiencial de los sacerdotes del pasado. Podemos aceptar sin

temor a un equívoco que la concepción del cosmos de Pitágoras se nutrió de la visión egipcia del universo entendido como orden, balance y proporción, tal como se expuso en el apartado anterior. Un instrumento musical afinado según las medidas de la naturaleza refleja el orden hermoso del mundo material, entonces el paso hacia la teoría de la armonía de las esferas estaba casi completado en la filosofía que Pitágoras estaba formando poco a poco desde joven.

Los estudios de Pitágoras se interrumpieron bruscamente por la invasión del emperador persa Cambises. La conquista trajo la profanación de los templos, el saqueo y el asesinato de algunos sacerdotes egipcios. Pitágoras sobrevivió y fue deportado como esclavo a Babilonia. En esta ciudad pudo conocer otras religiones, como la mazdeísta, la judía, la caldea y, desde luego, los cultos babilónicos. Al parecer, Pitágoras tenía una disposición siempre abierta al aprendizaje, por lo cual estudió con los magos de Persia, y, aunque en esta ocasión tenía el estatus de esclavo, quizá no sufrió inconvenientes para acceder al saber persa y caldeo, por ser también un sacerdote. Los astrólogos caldeos atribuían números, asociados con las divinidades mesopotámicas, a los planetas para la predicción astrológica de los eventos políticos de las ciudades. Éste fue probablemente el siguiente paso que llevó a Pitágoras a asignar sonidos y números a los planetas en su teoría de la armonía de las esferas, la cual completó de vuelta en Grecia. Aunque se desconoce cómo adquirió su libertad, se sabe que Pitágoras retornó a su ciudad natal con el propósito de enseñar lo que había aprendido, pero, como apenas contaba con estudiantes, viajó a Crotona para fundar una hermandad religiosa. A su regreso, comenzó a enseñar que las cosas son números, que el ser humano tiene un alma inmortal y que el cosmos es uno, eterno y divino. El ritmo del universo le era una conjunción de contrarios en perfecto equilibrio por el principio organizador de la armonía, en oposición de lo que pensaba su maestro Anaximandro. Los contrarios presentes en el cosmos son los siguientes:[70]

límite	ilimitado
impar	par
uno	pluralidad
derecho	izquierdo
masculino	femenino

en reposo	en movimiento
recto	curvo
luz	oscuridad
bueno	malo
cuadrado	oblongo

En su origen etimológico, la palabra griega *harmonia* significó conexión, juntura y adaptación, y, por consecuencia, adquirió también el sentido de pacto y convención. En el contexto musical griego, *harmonia* significaba afinación de un instrumento musical y disposición de los intervalos en el interior de la escala. Pero, con el paso del tiempo, se enriqueció el contenido semántico de la palabra. Así pues, el término de *harmonia* comenzó a indicar también una serie de propiedades relativas a la música como el timbre, el color, la altura, la tendencia moral (*ethos*), la tradición musical (jónica, eólica, frigia, etcétera), el ritmo melódico y escala modal.[71] Sin embargo, Pitágoras le otorgó un sentido filosófico al concebir la *harmonia* como el principio que unifica según el número y proporción los opuestos de la naturaleza.[72] Aunque no fue el único en recurrir al principio de la *harmonia* para interpretar la realidad, pues Heráclito de Éfeso, crítico de Pitágoras, entendió el devenir como una armonía de tensión y lucha constante entre los contrarios, como en el arco y la lira, y no como una conciliación y balance en contraste con el filósofo samio. La filosofía de Pitágoras tiene una clara influencia egipcia y quizá mazdea que reluce en el principio unificador de las díadas de contrarios, ya que, de manera paralela a estas últimas, las divinidades egipcias representaban a los opuestos; pero no cabe la menor duda que en ella está presente la influencia griega del pensamiento milesio. Un punto fundamental consiste en que, para la doctrina de Pitágoras, los opuestos dejaron de tener una representación antropomórfica, como en Egipto, su país adoptivo, y se convirtieron en números sagrados y estructuras geométricas con propiedades divinas como la eternidad, idealidad y trascendencia.

Mucho se ha discutido por los especialistas sobre si el sistema que sistematizó Pitágoras fue monista o pluralista, pero con base en la vida formativa del filósofo, es seguro que su filosofía fue más bien una especie de sistema henoteísta, donde la divinidad superior fue identificada con el Uno, que, a su vez, convive con la multiplicidad sagrada manifiesta por los dioses, los

números, las líneas, las superficies, las figuras geométricas, y, por ende, las cosas compuestas por ellas. Por ello, Pitágoras probablemente consideró, como los egipcios, que los dioses de los demás pueblos eran aspectos del único ser absoluto.

Además, Pitágoras fue el primer pensador en utilizar la palabra *filosofía* para llamarse a sí mismo filósofo. Aunque la palabra ya era utilizada en la región jónica, Pitágoras la amplió en su doctrina, ya que la filosofía consistía en un modo de vida que ayudaba a purificar el alma mediante el estudio de las matemáticas, la contemplación de la belleza en las formas geométricas y la práctica de los rituales de la hermandad pitagórica, todo con la finalidad de romper el ciclo rítmico de reencarnaciones. La música desempeñaba un papel fundamental en la escuela pitagórica como método de educación y purificación, ya que escuchar las melodías adecuadas, como las composiciones en el modo dorio, generaban en el auditor una tendencia hacia la virtud y el silencio interior. Cuando se practicaba la vida virtuosa y la sabiduría, entonces el alma regresaba a su estado natural de una disposición bella (*kosmoi)*. La tradición señala a Pitágoras, por fuentes apócrifas, como el descubridor de las proporciones interválicas, pero —como hemos visto hasta ahora— este descubrimiento ya había sido realizado con muchos siglos de anticipación por los chinos, los egipcios y los babilonios. La famosa leyenda que narra cómo Pitágoras al escuchar a un herrero golpear su martillo se inspiró para descubrir las razones matemáticas en la música nos aporta detalles sobre la personalidad de nuestro filósofo como un perenne investigador y estudioso de la naturaleza, lo que concuerda con su definición del filósofo como un amante de la sabiduría. Con todo, la genialidad de Pitágoras consistió en sintetizar y sistematizar todo el saber que había aprendido de Egipto y Oriente en una doctrina filosófica original con cierto color religioso que mantenía, al mismo tiempo, un carácter científico para explicar en términos matemáticos y geométricos a la naturaleza entendida como un universo armónico.

Al parecer, es más plausible que Pitágoras haya construido un monocordio para indagar en la disposición de los planetas y sus sonidos correspondientes. El método para encontrar dichos sonidos consiste en imaginar en el cosmos esférico, donde giran en su interior los planetas y las estrellas fijas, un radio que atraviesa todo el universo desde su centro hasta su periferia. El radio se lo compara con la cuerda tensa del monocordio, cuyo

diapasón constituiría, a escala, la distancia que hay del centro hasta el límite del cosmos, y más allá del borde de la magna esfera, está el vacío y lo ilimitado. La palabra "diapasón" en la antigua Grecia significaba literalmente "a través de todo", porque se pasaba por todos los sonidos fijados dentro de la octava. De esta manera, Pitágoras buscó la coincidencia entre los intervalos musicales y las distancias de los planetas para descubrir la armonía en el universo, pero no sabemos con una completa certeza cuáles fueron los tonos que asignó Pitágoras a cada uno de los planetas. Según W. Kranz la asignación de los intervalos musicales a las distancias entre los planetas fue realizada por el mismo Pitágoras, quien sólo consideró tres órbitas celestes: la luna, el sol y las estrellas fijas. Así, siguiendo el orden anterior de órbitas, los intervalos corresponden a la cuarta (¾), la quinta ($^2/_3$) y la octava (½) como la más lejana. Los demás planetas tendrían sonidos variables del mismo modo que en la lira de siete cuerdas de Terpandro. Por ser un sistema del mundo de la música cósmica más sencillo que los posteriores, donde se distingue entre las estrellas fijas y las órbitas de los planetas, Kranz argumenta que debe remontarse al siglo VI a. C., siendo Sexto Empírico la única fuente antigua que apoya esta tesis.[73] La tesis anterior es la más probable porque Pitágoras fue un ejecutante consumado de la lira de Terpandro y porque coincide tanto en un sentido musical como simbólico con la figura triangular llamada *tetraktýs*, constituida por diez puntos geométricos y las tres proporciones musicales mencionadas. Anteriormente Terpandro añadió dos cuerdas más a la lira para formar un heptacordo, lo cual generó mucha controversia en Esparta puesto que rompía con el canon pentatónico. Pese a la actitud conservadora, la modificación se conservó y la lira de siete cuerdas llegó a manos de Pitágoras. La afinación de la lira de Terpandro mantiene tres notas fijas —la cuarta, la quinta y la octava— y cuatro notas móviles; la cuestión aquí consiste en que el acorde de todas las notas suena discordante, al menos para nuestros oídos. De modo que la teoría de la armonía de las esferas se concibió originariamente no en un sentido de la armonía actual, como simultaneidad de sonidos consonantes, sino en un sentido melódico u horizontal propio de la música griega y de la época en general. En efecto, los sonidos producidos por el movimiento veloz de las errantes deberían ser escuchados como un arpegio desde el sonido agudo hasta el más grave; es decir, del centro hacia la periferia del cosmos. Las notas móviles de la lira variarían según la posición del planeta

en su órbita circular y el modo griego utilizado (dórico, jónico, frigio, lidio, eólico, etcétera).

En Crotona, la escuela padeció ataques dirigidos por Quilón, pero la sociedad pitagórica sobrevivió a estos embates políticos y Pitágoras falleció poco después de estos acontecimientos. Posteriormente, Filolao de Crotona, uno de los primeros herederos de la tradición pitagórica, continuó desarrollando la teoría de la armonía de las esferas. Filolao aumentó los planetas hasta diez y los tonos asignados a los nuevos planetas se desconocen, ya que la teoría de la música pitagórica fue fundamentalmente diatónica, como los modos griegos. La introducción de más planetas y, por tanto, de más tonos para cada uno, sugiere que Filolao teorizó y experimentó con instrumentos musicales para explorar y descubrir nuevas posibilidades en las razones interválicas, quizás incluso microtonos, y sus relaciones con la música cósmica. Tiempo después, siguiendo la tradición pitagórica, Platón concibió un sistema del mundo musical en el mito de Er,[74] donde se describe una visión de la estructura del universo en ocho esferas cristalinas: siete planetas, que como sirenas entonan una nota musical, y las estrellas fijas. Esto se debió a que Platón ya no se basó en la lira de Terpandro, sino en la lira octacorde de Licaón de Samos, puesto que él añadió la última cuerda a la lira que antiguamente Orfeo sonaba con tres cuerdas afinadas en *mi-la-si*.

La concepción platónica de la doctrina de la armonía de las esferas es metafísica, porque cuando el cuerpo muere y el alma se dirige hacia las ideas puras, sólo ésta puede escucharla de las sirenas planetarias, mientras que, para Pitágoras, es una música audible en el mundo físico que sólo pueden escuchar los seres con almas purificadas que están en estado de *kosmoi* y *harmonia* consigo mismas y con el universo.[75] En el diálogo de *Fedón*, Platón expresó lo que podría ser el culmen del pensamiento pitagórico: "que la filosofía es música, la máxima".[76] Esta proposición sintetiza el pensamiento pitagórico, ya que los principios, axiomas y fundamentos teóricos de la música derivan la teoría completa de la ética, la física y la cosmología.

Finalmente, Pitágoras es uno de los más grandes filósofos de todos los tiempos. La filosofía que predicó no deja de tener ecos en las distintas esferas del pensamiento humano hasta la actualidad, como en la música, la ética, la matemática, la astrofísica, la mística, la filosofía, la ciencia, la cosmología y la psicología. La máxima filosofía es la música, en tanto que sus fundamentos teóricos confirman que el universo tiene un orden, una

disposición bella y armonía inteligible; es decir, conocible en axiomas y términos aritméticos, geométricos y musicales, porque la naturaleza se configura por estas mismas leyes y principios racionales que la mente humana es capaz de entender, explicar y formular en una teoría del universo. La idea genial que el universo es cognoscible y matemático constituyó una piedra angular en la historia del pensamiento humano. Una prueba de su enorme influencia es la constante referencia al pitagorismo en todas las épocas siguientes y las investigaciones renovadas sobre algún aspecto del sistema de su filosofía.

La influencia pitagórica en Platón, Damón, Euclides el geómetra, Nicómaco de Gerasa, Gaudencio el filósofo, Dionisio el músico (o Dionisio de Halicarnaso joven), Pseudo Plutarco, Plotino, Jámblico, Escoto Eriúgena, Francesco Giorgi, Robert Fludd y los poetas isabelinos es tan evidente, que es necesario conocerla previamente antes de estudiar a dichos pensadores para comprenderlos apropiadamente. Sin embargo, tal vez sean Kepler, Galileo, Newton y Einstein los mejores ejemplos para notar la presencia del pitagorismo en la descripción matemática de la naturaleza que aún pervive hasta nuestros días como una característica en el pensamiento de la modernidad. Después de todo, la vida de Pitágoras aparece hoy como un puente entre Oriente y Occidente que unificó en un sistema filosófico inspirado el conocimiento matemático, filosófico, religioso y musical.

VIII. Apuntes finales sobre la filosofía de la música en el mundo antiguo

Después de realizar esta breve revisión acerca de la visión teológica y cosmológica de seis culturas antiguas, en las cuales la teoría musical constituye un principio central para conocer la realidad y sus categorías en sus sistemas de pensamiento, deducimos las siguientes conclusiones principales:

§1. *El silencio del ser absoluto precede a la creación del universo.* El silencio es un tópico teológico con un valor central en el pensamiento del mundo antiguo. El silencio constituye una categoría ontológica constante en las especulaciones metafísicas en torno a la unidad divina, esta categoría aparece paralelamente en el pensamiento teológico índico relacionado con el silencio oculto detrás de la sílaba sagrada Om (a-u-m), el canto del

pájaro Hamsa, el pulso del ser (*spanda*) en la filosofía śaiva de Cachemira, la danza cósmica de Śiva y la vibración del ser absoluto (*Nāda-Brahman*) en el tratado de música de Śārṅgadeva; en la teología heliopolitana, el silencio previo al canto del pájaro Bennu antecede el movimiento creador del mundo; en la metafísica irania, el silencio también preexiste al canto divino del *Ahunvar*, la religión y la sabiduría sempiterna de Ahura Mazdā; y finalmente en la tradición pitagórica la armonía de los opuestos en la naturaleza presupone el silencio de la unidad.

§2. *El origen del universo se creó con la vibración suprema, eterna e infinita de la unidad primordial*. Los filósofos del mundo antiguo sostuvieron que a la multiplicidad aparente del mundo subyace la vibración de lo Uno. La doctrina de la Palabra de Dios también es un tópico teológico común en los sistemas de pensamiento del mundo antiguo. Así, por ejemplo, en Egipto e India, el sonido primigenio fue cantado por un pájaro divino para crear el universo y este sonido fundamentó la teoría del lenguaje del poder creativo de la palabra ritual, mientras que, en Persia, el único dios Ahura Mazdā entonó la palabra creadora para iniciar la formación del universo y en Grecia sonó en la melodía de las esferas. Todas estas culturas concibieron al universo vibratorio como un ritmo o pulso regular con periodos de creación y destrucción, de manera que el sonido creador continúa vibrando en el silencio de lo absoluto aun durante los intervalos de no manifestación entre la creación y la destrucción de un universo a otro. El silencio divino constituye una categoría teológica central que antecede a la doctrina del sonido creador de la unidad, porque se requiere de este para iniciar el proceso creativo. Esta constante teológica del mundo antiguo influyó en la teología judía, cristiana e islámica en relación con la explicación cosmológica del origen del universo a partir del poder creativo de la palaba divina (*lógos*).

§3. *El principio de la armonía genera el orden del universo*. La armonía es otro tópico constante de los sistemas de pensamiento en el mundo antiguo para explicar el orden universal. La música es necesariamente un orden sonoro. Por esta razón, fue un modelo conveniente para representar la estructura armónica del universo. Por ejemplo, en la danza cósmica de Śiva o en el sistema del mundo pitagórico. Cada cultura antigua concibió al orden cósmico a través de sus símbolos, su lengua, ceremonias y rituales que representaban el mismo principio único, ordenador y conciliador de

opuestos: en China se lo llamó *He* o *Dao*, en India *Ṛta*, en Persia *Aṣ̌a*, en Egipto *Maat* y en Grecia *Harmonia*. La armonía universal es un principio explicativo de por qué el universo es un conjunto ordenado susceptible de ser entendido por la cognición humana.

§4. *El ser humano y el universo son estructuras correlativas e idénticas en tanto que son un microcosmos y un macrocosmos, donde la música constituye una manifestación del orden que hay en toda la esfera del ser*. Por tanto, el ser humano y la configuración del universo se pueden conocer también según los principios y fundamentos teóricos de la música y el autoconocimiento. La ley de la armonía reside inscrita en el interior del ser humano, por lo cual debe vivir según dicha ley divina, ya que, de no hacerlo, vivirá en el mal, la inconsciencia y la ignorancia. La vida del ser humano es un proyecto espiritual que se realiza como un ritmo sagrado de nacimiento, muerte y renacimiento, como en la antropología egipcia, hindú y pitagórica. A partir de este fundamento cosmológico organizaron la sociedad, el arte, la tecnología, la arquitectura, la medicina y la moral.

Ahora bien, una pregunta que surge a partir de estas conexiones es la siguiente: ¿cuál es la razón por la cual estas culturas tan distintas y alejadas entre sí llegaron a conclusiones tan similares? Aunque es razonable considerar el contacto entre tales civilizaciones, es más factible pensar que llegaron a las mismas conclusiones de manera independiente. La elección de la música, entendida y vivida como una expresión espiritual del orden divino, con seguridad se debió a la naturaleza misma del sonido que es el constituyente elemental de la música, ya que su manifestación es una especie de puente entre lo material y lo inmaterial. Por esta razón, los sabios antiguos observaron en el sonido puro la primera manifestación en la esfera del ser. Así pues, la consciencia infinita de lo Uno despliega una corriente sonora de vida, conciencia y luz para organizar el universo desde el plano espiritual hasta su última fase creativa en el nivel físico de la materia. La contemplación intuitiva de la música debió ser parte del método que, a grandes rasgos, siguieron los filósofos antiguos para elaborar una compleja explicación cosmológica inspirada en la música, ya que los elementos esenciales de la música, como el principio del ritmo, permiten explicar la realidad en términos de pulso, proporción y orden.

Notas

[1] Copleston, 1984: 17-19.
[2] Saint Exupéry, 1975: 19-21.
[3] El nombre se compone de los vocablos ingleses *all-a-mistake*, cuyas traducciones posibles son "todo un error" o "un total error". La intención del autor es expresar el completo malentendido entre los modos de entender el mundo y la vida humana del hombre moderno del siglo XIX y del egipcio antiguo.
[4] Ordóñez, 2008: 42-47.
[5] Cit. por Ordoñez, 2008: 34-36.
[6] De Mora, 2010: 32-41.
[7] *Ṛgveda*. X. 71. 1-3, 11 (de Mora, 2010: 245-247).
[8] Olivelle, 1998: 24-26.
[9] *Bṛhádāraṇyaka-upaniṣad* I. 6.
[10] *Chāndogya-upaniṣad* I. 3. 1.
[11] Popley, 1996: 27.
[12] Agud y Rubio, 2000: 22.
[13] De Mora, 2010: 84.
[14] Paramananda, 2005: 9-11.
[15] *Nāṭyaśāstra*. XXVIII-XXXIV.
[16] Micklem, 1975: 45.
[17] *Bhagavatgītā.* XIII. 30.
[18] El misticismo brahmánico fundamentado en lo absoluto (*Brahman*) es supraético, porque no atribuyen cualidades éticas a la suprasensible causa primera u original del universo. En el pensamiento monista brahmánico, el ascetismo es una práctica que une el espíritu inmanente con el ser absoluto e infinito sin una relación estricta con una práctica moral. Aquella persona que alcanza el conocimiento supremo de *Brahman*, ya no es atormentada por las acciones buenas ni malas, ni tampoco por las acciones hechas, omitidas, inciertas o hipotéticas (Schweitzer, 1977: 46-49). Cf. *Bṛhadāraṇyaka-upaniṣad* IV, 4: 22.
[19] *Matsya-purāṇa,* CLXVII: 13-25; Zimmer, 1997: 44-60.
[20] Cit. por Zimmer, 1997: 55.
[21] *Chāndogya-upaniṣad,* VI: 8. 7. 6.
[22] Cit. por Micklem, 1975: 104.
[23] Zoroastro es la forma griega de su nombre persa.
[24] Zaehner, 1976: 12-13.
[25] *Gāthā*, *Yasna,* XXIX: 1.
[26] *Gāthā*, *Yasna,* XLVI: 1.
[27] Zaehner, 1961: 33.
[28] *Gāthā, Yasna,* XLIV: 1-5; West, 2010: 101-105.
[29] El *Ahuna Vairya*, después llamado *Ahunvar*, es la oración más sagrada de los parsis o zoroastristas, quienes la recitan constantemente tanto en sus ceremonias religiosas como en sus actividades cotidianas. Dicha fórmula consiste en una estrofa de tres líneas constituida por veintidós palabras en avéstico: *Yathâ ahû vairyô, athâ ratus, ashâd kîd hakâ, / Vangheus dazdâ mananghô, skyaothnanām angheus mazdâi,/Khshathremkâ ahurâi â, yim dregubyô dadad vâstârem* (*Gāthā, Yasna,* XXVII: 13; Aminrazavi, 2008: 19).

[30] Boyce, 2001: 34-35.
[31] La evidencia más temprana de este esquema cosmológico es una referencia del historiador griego Teopompo (c. Quíos, 380 a. C-323) en el siglo IV a. C, pero West considera que los teólogos zoroástricos debieron componer el año cósmico en el siglo V o quizá en el siglo VI a. C. (West, 2010: 7).
[32] Antón y Rodríguez, 2007: 9-15.
[33] *Vendidad*, *Fargard* XIX, *La tentación de Zarathustra*; Frilley, 1999: 30-32.
[34] Zaehner, 1976: 80-96.
[35] *Gāthā*, *Yasna,* XLVIII*:* 8; L: 4; LI: 15.
[36] West, 2010: 18.
[37] Fox, 2012: 10.
[38] Fox, 2012: 11-12.
[39] Fox, 2012, 13.
[40] Wu Yu, 1985: 126.
[41] Confucio, 1979: 90.
[42] Cit. por Fox, 2012: 15.
[43] Cit. por Fox, 2012: 15-16.
[44] Fox, 2012: 16.
[45] Guo Qingfan, 1993: 45-50.
[46] Ryden, 2008: 89.
[47] Ryden, 2008: 115.
[48] Lü Buwei, 2000: 136-137.
[49] Lü Buwei, 2000: 49.
[50] Cit. por Fox, 2012: 79.
[51] Gombrich, 1999: 58-60.
[52] La quironomía fue el sistema de solfeo que desarrollaron los egipcios para enseñar su tradición musical. Es un sistema basado en diversas posturas de las manos, cuyo significado exacto se desconoce, aunque se piensa que probablemente indicaban las notas musicales, el ritmo, la métrica, la melodía, etcétera. Aunque es verdad que en los himnos sagrados aparecen signos que ayudan al cantor a interpretar el sentido de las salmodias, los egipcios no desarrollaron una notación musical. No está de más mencionar que la notación musical más antigua del mundo antiguo, hasta ahora conocida, fue desarrollada por la civilización semítica de Ugarit, en Mesopotamia. En la ciudad de Ugarit, se descubrió una tablilla con una partitura escrita con el sistema cuneiforme, que describe una melodía que se nombró "El himno de Ugarit", cuya datación pertenece al siglo XII a. C.
[53] Crossley, 2000: 24.
[54] *Textos de las pirámides*, PT 1652; cit. por Lull, 2004: 23.
[55] Piulats, 2006: 87.
[56] Los griegos identificaron a esta garza con el ave fénix que cada quinientos años se consume por el fuego para renacer después de sus cenizas. Por esta razón fue símbolo de la inmortalidad y la resurrección.
[57] Baines & Pinch, 1996: 38.
[58] Pérez, 2001: 107.
[59] Pérez, 2001: 107-111.
[60] Pérez, 2001: 108.
[61] Piulats, 2006: 122-123.
[62] Piulats, 2006: 183.

[63] Cit. por Lull, 2004: 31.
[64] Piulats, 2006: 91-95.
[65] Piulats, 2006: 97.
[66] Salazar, 2004: 75-77.
[67] Cit. por Molina y Ranz, 2000: 18.
[68] Molina y Ranz, 2000: 17-20.
[69] Gorman, 1988: 34-47.
[70] Guthrie, 1999: 237.
[71] Aristóteles, 2004: 254.
[72] José Vasconcelos (1882-1959) publicó la primera edición de su ensayo *Pitágoras. Una teoría del ritmo*, 1916, en la Habana. Posteriormente, su autor amplió dicho ensayo que se publicó en su segunda edición en México, 1921. En dicho ensayo filosófico, Vasconcelos propuso una interpretación libre y propia de la filosofía pitagórica con nuevas consecuencias en la estética musical. Siendo un preludio de su monismo estético, Vasconcelos realza el principio del ritmo sobre el principio de la armonía. Piensa que el ritmo, entendido como un valor filosófico en sí, tiene un valor conceptual más central en el pitagorismo que la armonía como categoría ontológica de la realidad. Así, el ritmo constituye la verdadera esencia de las cosas. El ensayo de Vasconcelos es una lectura distinta que se aleja de la tradicional interpretación de la escuela pitagórica a menudo centralizada en el número o la armonía más que en el ritmo esencial de los seres.
[73] Guthrie, 1999: 286-287.
[74] Platón, *República*, X: 614a-621b.
[75] Gorman, 1988: 180-181.
[76] Platón, *Fedón*: 61a.

SEGUNDA PARTE

SOBRE LA FILOSOFÍA DE LA MÚSICA EN LA ANTIGÜEDAD TARDÍA, MEDIOEVO, RENACIMIENTO Y BARROCO

Una renovación de la metafísica y teología de la música del mundo antiguo

Los pensadores de la Antigüedad tardía desempeñaron una labor intelectual fundamental en la renovación, reinterpretación y transmisión del pensamiento de la teología del sonido y la teoría musical del mundo antiguo hacia la Edad Media, el Renacimiento árabe-persa y el Renacimiento italiano. A grandes rasgos, cada metafísica y teología de la música formulada en el mundo antiguo continuó desarrollándose a nivel teorético y práctico durante los siglos siguientes en el marco conceptual y musical del pensamiento de cada una de ellas. En el caso de la metafísica y teología de la música egipcia y pitagórica, tuvieron una regeneración y reformulación en la escuela de filosofía hermética, el neopitagorismo, el platonismo medio y el neoplatonismo. La renovación consistió en el análisis y la reinterpretación de la pléyade brillante de pensadores de aquel tiempo que heredaron sus ideas y creencias teológicas, filosóficas y científicas a las nuevas generaciones de la Antigüedad tardía. Las ideas teológicas y cosmológicas del poder creativo de la palabra divina, el silencio primigenio de Dios, el principio de la armonía del cosmos y la doctrina de la armonía de las esferas se incorporaron paulatinamente con el correr de los siglos en los sistemas religiosos, como el judaísmo, el cristianismo y el islam, así como en los nuevos sistemas de pensamiento emergentes propios de la época como el hermetismo, el platonismo medio y el neoplatonismo. Durante la Edad Media encontramos reminiscencias de la teología de la música y la cosmología musical, especialmente de la teoría de la armonía de las esferas, en Hunayn, Aureliano de Réôme, Juan Escoto Eriúgena, Regino de Prüm, Isaac ben Abraham ibn Latif, Ugolino de Orvieto, Isaac ben Haim, así como en los pensadores y místicos árabes y persas, los cuales fueron acaso los primeros en estudiar y traducir el legado filosófico griego, quienes comenzaron a incorporar sus conceptos e ideas en su pensamiento religioso y teológico durante los siglos VII al XIII d. C. en un periodo que podríamos llamar un renacimiento árabe-persa. Entre sus pensadores más representativos podemos mencionar a al-Kindī, al-Fārābī, Ibn al-'Arabī, Ŷalal ud-dín Rumi, Ibn Sīnā (Avicena) e Ibn Rušd (Averroes), quienes buscaron en parte conciliar la teología ortodoxa o heterodoxa musulmana y el pensamiento hermético, platónico, neoplatónico y peripatético antes que la tradición escolástica en

Europa. En el Renacimiento europeo, la idea de la armonía del mundo continuó presente en pensadores, como Ramis de Pareja, Giovanni Pico de la Mirandola, Gioseffo Zarlino, Francesco Giorgi, Athanasius Kircher, Robert Fludd y Johannes Kepler, así como el hermetismo renació a partir de la traducción de los textos por Marsilio Ficino y la exposición panteísta, organicista y dinámica de Giordano Bruno.

1. Antigüedad tardía

La Antigüedad tardía, también llamada Época tardía, en el pensamiento egipcio alejandrino y grecorromano es un periodo histórico que se ubica entre el siglo I d. C. hasta el siglo V d. C, un periodo histórico amplio de cinco siglos que se caracteriza en el aspecto intelectual y espiritual por un florecimiento en la búsqueda de la trascendencia espiritual o religiosa, una reflexión y polémica entre los diversos movimientos religiosos y una incesante especulación teológica. En este tiempo, los filósofos recibieron una vasta y rica herencia de grandes pensadores del pasado, la confluencia de distintas religiones, como el isismo, el hermetismo egipcio, el culto órfico, el mitraísmo romano, el culto romano a Ceres, los gnósticos cristianos, los maniqueos, y los diversos sistemas de filosofía y ciencia, tales como el pitagorismo, el platonismo, el atomismo, el epicureísmo, el estoicismo, el escepticismo y la escuela peripatética, suscitaron un inminente diálogo, lucha y controversia en la búsqueda de la verdad.

Allende al desarrollo de la ciencia en Alejandría, el pensamiento religioso se apoyó a menudo en la dialéctica y la argumentación lógica para alcanzar un conocimiento del mundo divino como observamos en la metodología y misticismo del hermetismo y neoplatonismo, pero dentro de estos mismos sistemas de pensamiento notamos igualmente la exposición de un misticismo extático como un camino válido para alcanzar el conocimiento último de la realidad y la unidad divina. Probablemente debido a esta gran convergencia de religiones, cultos y sistemas de pensamiento, este periodo adoptó una tendencia metodológica sincrética, ecléctica y conciliadora de la filosofía y teología antiguas. La filosofía comienza a transformarse en un misticismo que pregunta por la realidad última. Las preguntas estelares de la filosofía se replantean y adquieren un nuevo impulso reno-

vador: ¿por qué el ser y no la nada? ¿cuál es la verdad en el sentido fuerte de la palabra?, ¿cuál es el sentido real de la vida y del universo?, ¿en qué consiste el misterio del ser de Dios?, ¿la armonía del universo es un aspecto manifiesto de la providencia divina del ser inmanifiesto?, ¿los sentimientos humanos de la búsqueda de trascendencia tienen algún fundamento que corresponde con la realidad o no lo tienen?, ¿en qué consiste realmente mi verdadero ser interior?, ¿de dónde proviene mi ser?, ¿para qué he nacido? Y, ¿a dónde iré después de morir? ¿Será la muerte como las flores que, una vez marchitas, duermen sin sueños y sin ningún mañana para siempre en la nada o bien hay en verdad una trascendencia del alma o esencia inmanente de acuerdo con los actos de cada quién, la práctica del ascetismo y meditación en relación con la armonía universal? Siendo así, ¿en qué consiste el conocimiento que libera o salva el alma de la ilusión y vanidad? y ¿cuál es el camino o las vías para alcanzar dicha aspiración espiritual? Estas preguntas constituyen algunos de los contrapuntos constantes en el ser humano, pero éstas tuvieron un planteamiento propio en cada uno de los pensadores y movimientos filosóficos y religiosos de estos tiempos.

Hermes Trismegisto: silencio, conocimiento y armonía del cosmos tripartito

> Saber de música no consiste, por tanto, sino en conocer la distribución ordenada del conjunto de universo y cuál es el plan divino por el que se asignó un lugar a cada cosa; pues la ordenación que, en un plan artístico, reúne en un mismo conjunto las cosas singulares, completa un concierto muy dulce y verdadero que produce una música divina.
>
> *Textos herméticos*, Asclepio, 13.

En la cultura griega, Hermes es la denominación del dios egipcio Thot, señor de la escritura, el conocimiento y los escribas. La identificación entre el dios egipcio y el griego ocurrió desde tiempos tempranos, pues Heródoto[1] compara el templo de Hermes con Thot. Las principales propiedades del Hermes griego son paralelas a las del dios egipcio Thot, entre las cuales destacan el ser heraldo de los dioses y el intérprete de la palabra. La idea de la escuela estoica del *lógos* preparó el desarrollo teorético hacia una concepción de Hermes como el demiurgo poseedor de la palabra creadora. Para

el estoico Crisipo, todos los dioses son sólo distintas denominaciones del único dios, llamado Mercurio, quien mediante el poder de la razón divina (*lógos*) se extiende de manera activa por toda la naturaleza. Hermes-Thot representa la deidad de la palabra de Dios y, por tanto, de las escrituras reveladas.[2] Durante el periodo alejandrino, las traducciones al griego de los tratados egipcios del hermetismo popular (c. siglo II a. C.), atribuidos a Hermes-Thot o Hermes Trismegisto (El Tres veces Grande), relativos a magia, teúrgia, alquimia y astrología, fueron rápidamente aceptadas por una necesidad incipiente de nuevas doctrinas y conocimientos, que satisficieran una intelectualidad cansada de las viejas filosofías y flamantes tendencias religiosas. Después en los siguientes siglos, quizás hacia principios del siglo I d. C., la filosofía griega experimentó un proceso ecléctico, que derivó de un ambiente intelectual con una tendencia conciliadora y sintética ante la presencia ineludible de numerosos sistemas de filosofía y diversos movimientos religiosos, como el mitraísmo romano, el isismo y el orfismo. Así pues, pensadores como Apolonio, Albino, Plutarco y Apuleyo muestran una formación con estos nuevos aires en la filosofía griega, que trataba de organizar en nuevos sistemas las ideas estoicas, la religiosidad neopitagórica, la doctrina heraclítea del *lógos* fuego, el sistema peripatético, el atomismo y la teoría de las ideas puras de un platonismo medio. Asimismo, Filón relacionó conceptos e ideas griegas y judías en su sistema teológico, donde destaca su inclusión del concepto de *lógos*, entendido como el conocimiento revelado. En este ambiente alejandrino de sincretismo y búsqueda de una nueva forma de religiosidad filosófica se compusieron por varios autores los *Textos herméticos*.[3] La mayoría de estos escritos poseen un contenido de distintas tradiciones, tales como la sabiduría egipcia, filosofía estoica, peripatética (especialmente la ética), platónica ecléctica, neopitagórica, gnóstica y judía. Por esta razón, los especialistas han propuesto, naturalmente, diferentes lecturas e interpretaciones de los documentos herméticos, que, a pesar de sus contradicciones, conservan cierta unidad formal, orden y coherencia.

La doctrina hermética consiste fundamentalmente en un panteísmo trinitario. La realidad se estructura de acuerdo con la tríada hermética constituida por Dios, el universo y el ser humano.[4] Dios es el cosmos inteligible, inmóvil e invisible; el universo es el dios sensible, móvil y visible; y el hombre es el cosmos racional y mezcla de lo eterno y lo finito, de

pensamiento y materia, de alma y cuerpo, de bien y mal. Los tres cosmos son imagen y semejanza unos de otros y descansan en la unidad inteligible y eterna de Dios. Por sus propiedades comunes, esta triada manifiesta una correlación simétrica: el ser humano es un microcosmos que refleja la imagen del universo físico o macrocosmos y a su vez se identifica con Dios, el cosmos trascendente e infinito, porque posee un alma inmortal. Encontramos en el pensamiento hermético un eco de la teología heliopolitana según su exposición de la creación del universo mediante el sonido de Dios en el principio:

> El creador hizo la totalidad del cosmos no con las manos sino con la palabra. Piensa por ello que está presente, que existe eternamente, que creó todas las cosas, que es uno y único y que creó todos los seres por su propia voluntad.[5]

El universo sensible tiene una estructura jerárquica que desciende desde las estrellas fijas hasta el mundo sublunar que está constituido por los cuatro elementos canónicos: tierra, agua, fuego y aire. El imaginario alegórico hermético representa a Dios como un músico perfecto que dirige, cual un director de orquesta, la sinfonía del cosmos sensible con su coro de planetas y estrellas:

> […] hay un músico por naturaleza que no sólo ejecuta la armonía de los cantos, sino que marca el ritmo de la melodía apropiada a cada instrumento; un músico infatigable, el mismo Dios, pues no es propio de Dios flaquear.[6]

El conocimiento musical permite entender el concierto divino y dulce que produce la hermosa disposición del cosmos sensible, imagen visible del único Dios invisible, incognoscible y trascendente. La soteriología hermética sostiene que la parte inmortal del ser humano debe salvarse mediante la práctica de una vida virtuosa, la adoración y el conocimiento del único Dios, ya que la impiedad causa que el alma del hombre vague errante en el mundo material de un cuerpo a otro por el proceso natural de la transmigración del alma. La filosofía tiene la función de salvar el alma con el conocimiento de Dios; en todo caso, los demás saberes están subordinados

a este último y deberían centrarse en permitir el primero. La adoración y el canto armonioso al Dios único es una práctica central en la ética hermética para realizar la ascensión del alma por los ocho cielos hacia Dios, el cosmos infinito e inteligible:

> El amor al Dios del cielo y a los seres celestes consiste únicamente en un acto frecuente de adoración que sólo el hombre y ningún otro de los seres divinos o ‹mortales› puede realizar; el cielo y los seres celestes se deleitan con estos actos de admiración, de piedad, de alabanza y de deferencia por parte de los hombres. Por eso envió el sumo Dios al coro de las musas entre los hombres, pues sin ellas el cosmos terrestre hubiera parecido grosero y los hombres no hubieran podido servirse de las canciones inspiradas por ellas para mejor celebrar con alabanzas a quien es todo, él solo, y padre de todas las cosas; de este modo no había de faltar ya nunca sobre la tierra la dulce armonía para las alabanzas celestes.[7]

Los diálogos herméticos inician con discusiones teóricas al estilo socrático platónico relacionadas con los temas clásicos de la filosofía como el origen del mundo, el destino del alma tras morir o el problema del mal, luego continúan a menudo con una plegaria para agradecer a la divinidad por su asistencia y terminan con un recogimiento espiritual causado por la experiencia mística de la intelección del conocimiento divino. El silencio es una práctica central en la piedad hermética, porque ésta es una condición necesaria para entender el conocimiento de Dios. Después de que Poimandres, la personificación del pensamiento de Dios, explica las verdades divinas a Hermes, por lo que este último agradece y guarda un silencio devocional:

> Yo, por mi parte, grabé en mi interior el favor recibido de Poimandres. Y, satisfecho mi deseo, estallé de alegría. Pues el sueño de mi cuerpo se había convertido en lucidez de alma; la ceguera de mis ojos en verdadera visión; mi silencio en gestación del bien y la comunicación del bien en generación de cosas buenas. Y todo esto me sucedió porque había aprendido por medio de mi Pensamiento, es decir de Poimandres, Palabra del poder supremo. Y he regresado nacido del soplo divino de la verdad. Doy por ello alabanza a Dios padre con

> toda mi alma y todas mis fuerzas. […]. Acepta los puros sacrificios verbales ofrendados desde un alma y un corazón elevados hacia ti, ¡oh inefable! ¡oh indecible! A quien sólo el silencio puede nombrar.[8]

El concepto hermético de un Dios incognoscible, innombrable e inefable deduce dos fases en el culto de la religión hermética. La primera fase consiste en dar a Dios un sacrificio verbal de himnos teúrgicos y bellos cánticos de alabanzas, lo opuesto a una ofrenda material como sería quemar incienso y perfumes. En esta primera fase, la razón y la teúrgia funcionan para aproximarse al mundo divino y conocer la naturaleza de Dios. La segunda fase consiste en el reconocimiento de que las palabras sagradas son insuficientes para venerar y entender la esfera divina, porque Dios está más allá de la mente (*noûs*) y la palabra (*lógos*). Se trata, en última instancia, de la transición de una teología positiva o catafática hacia una teología negativa o apofática que enseña la abstención de pronunciar palabra alguna para permitir el silencio y el recogimiento interior.[9] El silencio es la vía más adecuada para aproximarse al misterio de la existencia de Dios, porque detrás de la música divina se oculta el director de la orquesta con su batuta en un silencio absoluto. Así pues, el ser humano que descubre la verdad de la tríada hermética experimenta un renacimiento, gracias a la piedad silenciosa, una mente pura y el conocimiento, el cual diviniza su ser y lo prepara para la trascendencia en el momento de la muerte. Finalmente, la filosofía hermética se fundamentó en el conocimiento egipcio relativo a la magia, alquimia y astrología, que utilizó generalmente la terminología del platonismo medio, al mismo tiempo que se sirvió menos de conceptos pitagóricos, gnósticos y judíos. El panteísmo hermético, estructurado en tres cosmos simétricos, renueva, con un estilo alejandrino ecléctico, la teología de la música y la práctica del silencio sapiencial de la escuela de teología heliopolitana. Recordemos que, en dicha tradición, Atum-Khepri, con la forma de pájaro Bennu, articuló la palabra creadora en el silencio primigenio. En este sentido, el pensamiento hermético es una continuación de la escuela de teología heliopolitana, que predicó la superioridad del pensamiento y el poder de la palabra sagrada de la teúrgia sobre la materia limitada y creada.

Claudio Ptolomeo: el concierto del sistema geocéntrico del mundo

> Que la facultad de la harmonización existe en todas las cosas más perfectas en su naturaleza, pero se revela sobre todo a través del alma humana y los desplazamientos celestes.
>
> Claudio Ptolomeo, *Harmónica,* III: 3.

Del gran astrónomo Claudio Ptolomeo no sabemos mucho acerca de su vida. En la enciclopedia bizantina conocida como *Suda*, hay una referencia biográfica de nuestro autor:

> Ptolomeo, de nombre Claudio, filósofo, alejandrino, nacido en tiempos de Marco. Escribió *Mecánica* en tres libros. *Sobre fases y signos de las estrellas fijas* en dos, *Simplificación de la superficie de la esfera*, una *Tabla fácil*, el *Gran astrónomo* o *Sintaxis*, y otros.[10]

Esta fuente señala que el *floruit* de Ptolomeo sucedió en tiempos del mandato de Marco Aurelio (161-180 d. C.), el emperador filósofo. Sin embargo, hay otros testimonios posteriores, un escolio a su *Tetrabiblos* que data su florecimiento en un período más temprano durante el reinado del emperador Adriano (117-138) y otro testimonio bizantino de Teodoro de Melite menciona en su *Proemio* a la astronomía que Ptolomeo fue contemporáneo del emperador Antonino Pío (138-161 d. C.) y nació en la Tebaida egipcia llamada Ptolemaide Hermiu. Si consideramos la *Inscripción de Canopo*, una obra atribuida a Ptolomeo, más las noticias de Olimpiodoro, Gerardo de Cremona y Albuguafe (Abā-l-Wafā, siglo xi), Ptolomeo vivió aproximadamente entre el año 100 y el 178 (d. C.). Su nombre propio sugiere que tuvo la ciudadanía romana y quizás era originario de la Ptolemaide, residió probablemente en Alejandría, donde accedió al acervo de su gran biblioteca, como se puede suponer por su conocimiento del legado intelectual griego, y en Canopo posiblemente trabajó durante una etapa de su vida. El estado incompleto de su *Harmónica* hace pensar a los especialistas que la muerte lo sorprendió antes de finalizarla. Pese a estar inconclusa, la *Harmónica* es uno de los tratados de teoría musical más destacados de la Antigüedad tardía. Ptolomeo sintetiza de un modo magistral el saber filosófico-musical de la tradición griega y su obra constituye un legado teórico valioso que enlaza

el mundo antiguo con el periodo del Medievo y Renacimiento. En la época helenística, el estudio de la música se había desarrollado lo suficiente en sus fundamentos teóricos y metodológicos para presentarse como una ciencia autónoma. La teoría del pensamiento musical helénico se debatió entre dos tradiciones filosóficas de la música: la escuela pitagórica, encabezada por Pitágoras, Filolao y Arquitas, y la escuela aristoxénica liderada por Aristóxeno de Tarento y sus discípulos. La contienda entre ambas escuelas fue formidable y admirable, ya que partieron de una epistemología y metodología distintas: mientras los pitagóricos afirmaban con vehemencia la primacía de la propiedad matemática de la música sobre su manifestación sensible para determinar sus axiomas y principios teóricos, los aristoxénicos sostenían la preponderancia del aspecto sensible como criterio epistémico para la derivación de la teoría musical en lugar de la construcción teorética de un modelo matemático para entender las razones interválicas, las estructuras de escalas y consonancias entre las notas musicales.

Ante esta acalorada disputa relativa al método de la epistemología de la música, Ptolomeo sigue el método científico que expuso en su *Sobre el criterio y el principio*, donde sostiene que el criterio de la razón (*lógos*) es un complemento del estudio del fenómeno. Ptolomeo estipuló un equilibrio entre los dos criterios epistémicos para estudiar el fenómeno de la música y la ciencia en general, pues, siendo un astrónomo de formación, procuraba salvar los fenómenos; una metodología que siguió en su actividad científica como se observa también en su Óptica y *Sintaxis matemática* (*Almagesto*). Para Ptolomeo, la música es una ciencia a la par de la astronomía, que estudia los principios teoréticos de las razones interválicas, cuyo criterio epistémico son la razón y el oído. En palabras de Ptolomeo:

> La harmónica es una facultad que comprende las diferencias en torno a la agudeza y la gravedad en los sonidos; el sonido es una afección del aire cuando es percutido (lo primero y más genérico de lo audible); y criterios de armonía son el oído y la razón, pero no de la misma manera, sino que el oído está relacionado con la materia y la afección, mientras que la razón lo está con la forma y la causa.[11]

Ptolomeo no es ningún ingenuo y sabe que la percepción tiende a ser variable de un individuo a otro, aunque pertenezcan al mismo género humano,

por lo cual consideró que la razón debe estar allí presente para corregir y mejorar constantemente los juicios epistémicos. Tanto la razón (*lógos*) como la percepción (*aísthēsis*) colaboran entre sí según su propio alcance sin llegar a los posibles extremos de un racionalismo o empirismo que Galeno criticó en su tiempo. Al igual que los pitagóricos, utilizó el canon armónico o monocordio como instrumento experimental para desarrollar la teoría musical a partir de axiomas y principios filosóficos, como el principio de razón suficiente, que permiten analizar y deducir las demás proposiciones del conocimiento musical relativa a los intervalos:

> El instrumento de tal método se llama canon armónico, que toma su nombre de su uso común y por regular (*kanonízen*) la insuficiencia de los sentidos respecto a la verdad. El propósito del estudioso de la armonía sería preservar en todo momento las hipótesis racionales del canon (de ninguna manera en conflicto con los sentidos, como es opinión de la mayoría), igual que el del astrónomo es preservar las hipótesis de los movimientos celestes, consonantes con la observación de sus tránsitos, que son también ellas extraídas de fenómenos visibles y muy generales, pero que descubren, racionalmente, lo particular en la medida más exacta posible. Pues en toda investigación es propio del investigador teórico y científico demostrar que los trabajos de la naturaleza están moldeados con una cierta razón, una causa ordenada y en absoluto de un modo azaroso, y que nada se ha hecho por ella de modo casual, sobre todo en las construcciones más hermosas, cuales son las que alcanzan los sentidos más racionales, vista y oído.[12]

La epistemología y la metodología de Ptolomeo busca la conciliación entre el conocimiento sensorial y las hipótesis racionales derivadas de la utilización de un modelo matemático. Nuestro pensador alejandrino sigue, en el campo de los sentidos, la experimentación sistemática con un monocordio y en el campo de la razón la teoría aristotélica de las causas y los principios que constituyen los fundamentos teóricos de la ciencia a los cuales la misma naturaleza está sujeta y la razón humana es capaz de entender, formular y sistematizar. Otro de los principios epistémicos del pensamiento de Ptolomeo es la armonía, entendida no como causa natural o sustancia de los fenómenos, ni como causa primera que constituye el ser eterno, motor

inmóvil y acto puro, sino como un principio del mundo natural que lo ordena con proporción, belleza y bondad. La armonía es un principio de racionalidad con un valor heurístico que posibilita el conocimiento humano. Los primeros principios aristotélicos y la causalidad son el fundamento de los mismos principios de razón suficiente y la armonía, pues estos principios presuponen la ley de la causalidad en la construcción del conocimiento científico.

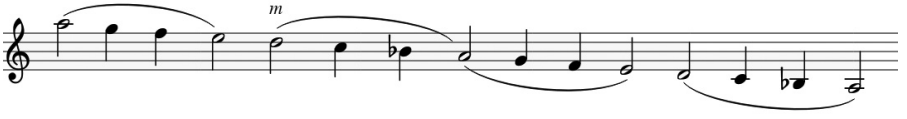
> Puesto que todas las cosas existentes se sirven como principios de la materia, el movimiento y la forma, de la materia en lo subyacente y de lo cual procede, del movimiento en la causa y por lo cual es movido, y de la forma en el fin y para lo cual existe, no se ha de aceptar la armonía ni como lo subyacente (pues es algo productor y no algo que reciba una afección) ni como el fin, puesto que precisamente ella misma, al contrario, da lugar a un cierto fin como es el carácter melódico, un ritmo bien dispuesto, orden y belleza; sí en cambio como la causa, que procura la forma apropiada a lo subyacente. Y siendo concebidas tres causas las más elevadas, una concerniente a la naturaleza y al simple ser, otra a la razón y el buen ser solamente, y otra a la divinidad y el buen y eterno ser, la causa correspondiente a la armonía no hay que situarla en lo concerniente a la naturaleza (pues la armonía no procura el ser o lo que subyace), ni en lo concerniente a la divinidad (puesto que tampoco es la primera causa del ser eterno) sino, está claro, en lo concerniente a la razón, la cual al estar entre una y otra de las causas mencionadas, colabora con cada una produciendo el bien.[13]

Ptolomeo sigue esta metodología científica, pues la tarea del científico consiste en deducir el conocimiento del mundo natural que está gobernado por la razón, la armonía y la coherencia. Tales deducciones se apoyan en las observaciones de los cuerpos celestes y el modelo geocéntrico para la astronomía y en el monocordio se comprueban los intervalos musicales y las razones interválicas para la música o *harmónica*. Siguiendo este criterio epistémico, Ptolomeo, después de presentar sus definiciones del objeto de estudio de la *harmónica* tales como el sonido, el tono y los intervalos, emprende la tarea de indagar y mejorar los cálculos relativos a los tres géneros melódicos: enarmónico, cromático y diatónico. Para continuar con su ex-

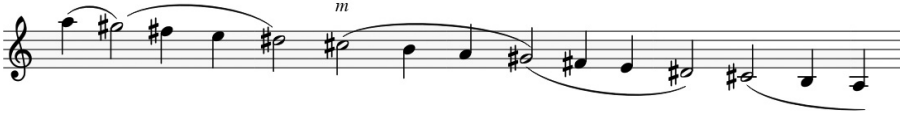
posición, retoma las exposiciones de los aristoxénicos y otros teóricos sobre la división interválica de los tetracordes relacionados con los tres géneros melódicos para refutarlas con su propio cálculo de dichas divisiones, apelando siempre al principio de racionalidad de la armonía. Entre sus otras críticas a los aristoxénicos,[14] Ptolomeo también contradice la idea espacial del intervalo musical, como un *topos* entre dos puntos inextensos que constituirían las notas, por la idea de una relación entre dos longitudes o sonidos que puede expresarse mediante una razón matemática. Respecto de sus críticas a las pitagóricos, Ptolomeo sigue el método pitagórico de explicar la naturaleza en términos matemáticos, pero considera que éstos no han procedido correctamente en el cálculo de las consonancias y propone sus propios cálculos y deducciones.

Ptolomeo teorizó un sistema tonal configurado por siete modos con formas de octava. Aunque el término de forma en un contexto musical griego aún no está completamente esclarecido, parece referirse a una determinada sistematización de las notas musicales en función de la consonancia. El Sistema Perfecto de doble octava griego reconoció siete modelos de escala que se construyen a partir de cada uno de sus grados (*mixolidio*, *lidio*, *frigio*, *dórico*, *hipolidio*, *hipofrigio*, *hipodórico*). Los modos de Ptolomeo en una transcripción moderna aproximada:[15]

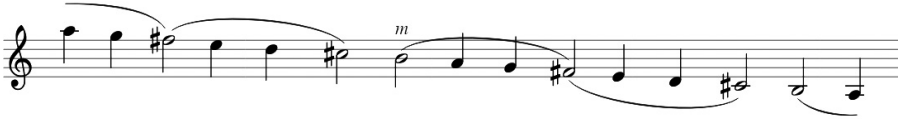
MIXOLIDIO (*la-sol-fa-mi-re-do-sib -la-sol-fa-mi-re-do-sib – la*)



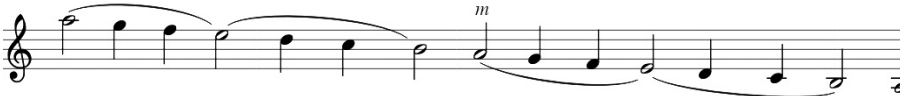
LIDIO (*la-sol♯-fa♯-mi-re♯-do-si-la-sol♯-fa♯-mi-re♯-do♯-si-la*)



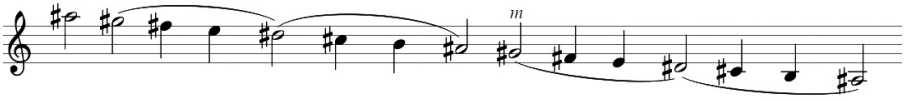
FRIGIO (*la-sol-fa♯-mi-re-do♯-si-la-sol-fa♯-mi-re-do♯-si-la*)



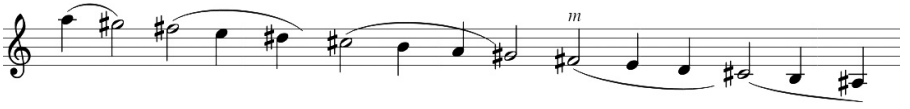
DORIO (*la-sol-fa-mi-re-do-si-la-sol-fa-mi-re-do-si-la*)



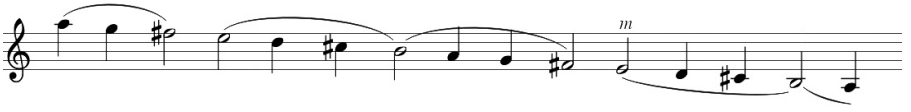
HIPOLIDIO (*la♯-sol♯-fa♯-mi-re♯-do♯-si-la♯-sol♯-fa♯-mi-re♯-do♯-si-la♯*)



HIPOFRIGIO (*la-sol♯-fa♯-mi-re♯-do♯-si-la-sol♯-fa♯-mi-re-do♯-si-la♯*)\



HIPODORIO (*la-sol-fa♯-mi-re-do♯-si-la-sol-fa♯-mi-re-do♯-si-la*)



Ptolomeo relacionó su sistema modal con la astrología, la teoría del alma (platónica), la matemática y la astronomía. En el libro III de la *Harmónica*,[16] nuevamente encontramos en Ptolomeo el seguimiento de dos tesis pitagóricas: el alma es una armonía y los planetas cantan la música cósmica según el número. El isomorfismo músico-matemático caracteriza la última sección de su *Harmónica*, donde se unifican bellamente las estructuras de los siete modos (música) con las razones interválicas (aritmética), el círculo del zodíaco y los polígonos circunscritos (geometría), la estructura tripartita del alma (teoría del alma), las influencias planetarias (astrología) y los siete planetas que entonan un concierto divino, mientras giran en perfectos círculos, epiciclos y deferentes en un sistema geocéntrico (astronomía). Así pues, nuestro astrónomo relacionó la división de los intervalos los modos griegos con los signos del zodíaco, pues los planetas atraviesan los signos del zodíaco por lo cual se pueden observar en el norte o en el sur. De esta manera, cuando el Sol está en su punto más septentrional en el solsticio de verano, alcanza el primer grado de Cáncer. Desde esta perspectiva, en el

Trópico de Cáncer está directamente en el cenit. Por tanto, su localización corresponde con el modo más alto, el mixolidio. El mismo procedimiento se aplicaría para determinar las correspondencias de los signos del zodíaco y los modos griegos, los cuales tendrían la siguiente estructura:

SIGNOS DEL ZODÍACO	MODOS GRIEGOS
Géminis/Leo	Lidio
Taurus/Virgo	Frigio
Aries/Libra	Dórico
Piscis/Escorpio	Hipolidio
Acuario/Sagitario	Hipofrigio
Capricornio	Hipodórico

El esquema zodiacal y musical ptolemaico destaca la posición central del modo dórico en los signos equinocciales. A continuación, la armonía de los planetas[17] se deduce a partir de los modos en el círculo zodiacal, entendido como una cuerda tensada, y los polígonos circunscritos en su interior (triángulo, cuadrado, hexágono, etcétera), que representan a su vez las razones musicales:[18]

MUNDO LUNAR		PLANETAS		MUNDO SOLAR
		Saturno	la'	*Nete hyperbolaion*
		Júpiter	mi'	*Nete diezeugmenon*
Nete synemmenon	re'	Marte		
		Sol	si	*Paramese*
Mese	la	Venus		
Hypate hypaton	mi	Luna		

Por su parte, Otto Neugebauer conjeturó el modelo musical de la armonía de los planetas basándose en la *Inscripción Canopo* que contiene otros datos astronómicos y equivalencias musicales semejantes al modelo anterior:[19]

NOMBRES	REGIÓN	RAZÓN	NOTAS
Hyperhyperbolaia	Estrellas	36	si’
Nete hyperbolaion	Saturno	32	la’
Nete diezeugmenon	Júpiter	24	mi’
Nete synemmenon	Marte	21 1/3	re’
Paramese	Sol	18	si
Mese Venus	Mercurio	16	la
Hypate meson	Luna	12	mi
Hypate hypaton fuego	aire	9	Si
Proslambanomenos agua	tierra	8	La

El argumento de Neugebauer, para su propuesta del modelo musical ptolemaico de los planetas, se fundamentó en el supuesto de que la secuencia original iniciaba en 36. Además, Neugebauer consideró que la interpretación de ⅓ es errónea en la razón 20 como fracción sexagesimal. Sin embargo, Godwin sostiene que la tesis de Neugebauer es inexacta, porque la serie de tres octavas y un tono no corresponde con los nombres de las notas. Debido a esto, el juicio de Neugebauer es ocasionalmente defectuoso, porque llega a conclusiones apresuradas de cualquier cosa que no refleje la exactitud de la ciencia moderna. Por su parte, Godwin se inclina por la reconstrucción hipotética de Von Jan basada en la escala que descubrió de Canopo basada en los tres manuscritos de Nápoles del período bizantino. Aunque Von Jan pensó que la inscripción canóbica era una falsificación por la falta de correspondencia con el sistema griego, por lo cual sugirió que la escala debería excluir la nota más alta, la esfera de las estrellas, los elementos e invertir el orden de los números para que correspondieran con las longitudes de la cuerda:[20]

NOMBRES	REGIÓN	RAZÓN	NOTAS
Proslambanomenos	Luna	36	La
Hypate hypaton	Mercurio	32	Si
Hypate meson	Venus	24	mi
Mese	Sol	18	la
Paramese	Marte	16	si
Nete diezeugmenon	Júpiter	12	mi’
Nete hyperbolaion	Saturno	9	la’

Godwin sigue esta reconstrucción de la armonía de los planetas de Von Jan, porque su corresponde más adecuadamente con los tetracordos del Sistema Perfecto Mayor y mejor adaptación con el círculo zodiacal de 360 grados. Así pues, la armonía de las esferas, de acuerdo con el sistema ptolemaico, se deduce de las relaciones geométricas, aritméticas y musicales en un modelo complejo que permite explicar al mismo tiempo el movimiento de los planetas de acuerdo con círculos, epiciclos y deferentes. Finalmente, Ptolomeo contribuyó con cuatro aspectos teóricos en el pensamiento musical tardío: la reunión de una síntesis de la teoría musical de su tiempo y sus antecesores; la constitución de un criterio epistémico equilibrado entre la percepción y la razón para estructurar el conocimiento musical; la sistematización de las causas y los principios que definen el objeto y metodología de la ciencia de la música o *harmónica*; y la elaboración de un sistema geocéntrico que perduró durante más de mil años hasta la revolución copernicana.

Arístides Quintiliano: metafísica, física y ética de la música

> Ciertamente, la música proporciona los principios de todo aprendizaje y la filosofía sus cimas.
>
> Arístides Quintiliano, *Sobre la m*úsica, III: 134.

Pocas noticias nos llegan de la Antigüedad tardía acerca de la vida de Arístides Quintiliano y su obra. Los especialistas señalan que la composición de su tratado *Sobre música* fue posterior a la época de Cicerón (siglo I a. C.), ya que lo menciona en su obra, y anterior a la obra de Marciano Capela titulada *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (c. siglo V d. C.), porque este último utiliza la obra de Arístides para componer el libro IX, cuando ya se había desarrollado la filosofía neoplatónica. Debido a que hay un amplio intervalo de tiempo entre ambos autores, los estudiosos han ubicado la obra de Arístides en el siglo I o II (d. C.), porque no menciona la *Harmónica* de Ptolomeo y porque Arístides declara que explicará todos los aspectos de la teoría musical. De esto último se puede concluir que su obra es anterior, o que no conoció la investigación de Ptolomeo. En relación con esta problemática, Colomer y Gil piensan que estos argumentos son insuficientes por varias razones.[21] Arístides sólo utiliza autores clásicos como Homero,

Hesíodo, Pitágoras, Heráclito, entre otros, por lo cual se puede inferir que sólo estaba interesado en el pensamiento clásico relacionado con la teoría musical más que con sus propios contemporáneos. Asimismo, se podría exponer la objeción que Arístides valoró como parcial e incompleta la *Harmónica* de Ptolomeo, puesto que éste no contempló también el estudio detallado del ritmo y el metro, así como las consecuencias éticas y metafísicas de la teoría matemática de la armonía de las esferas; aspectos de la música que Arístides si procura estudiar en su tratado de música. Incluso pudiera ser que ambos, Arístides y Ptolomeo, utilizaron las mismas fuentes antiguas para componer sus tratados musicales. Con todo esto, Colomer y Begoña arguyen que no hay ninguna prueba convincente para decidir definitivamente si Arístides conoció o no la obra de Ptolomeo.

Además, abundando en el tema de la cronología de nuestro autor, Arístides siguió la doctrina pitagórica de la armonía de las esferas, pero cabe subrayar que su teoría no es exactamente la misma comparada con la de Ptolomeo y ni con la expuesta por Nicómaco de Gerasa, suponiendo que pertenecieron a la misma época, pues la relaciones entre las notas musicales y los planetas difieren entre todos estos teóricos de la música en sus respectivos tratados de música, así como son distintas los modos de proceder para explicar sus relaciones causales. Del mismo modo, los paralelismos entre la teoría aristoxénica que describe Arístides y la *Introducción armónica* de Cleónides (c. siglo II d. C.) tampoco permiten establecer una datación exacta de la obra de Arístides, porque quizá se basó en Cleónides o en otros manuales aristoxénicos previos. Ni las similitudes entre la teoría matemática y la metafísica de los números, según Teón de Esmirna (c. 114-140 d. C.), y las semejanzas con *Sobre la generación del alma en el Timeo* de Plutarco, ayudan mucho a determinar la fecha con precisión de la composición de su tratado de música. Y en cuanto a los estudiosos, como Mathiesen, que defienden una cronología tardía relacionada con una posible influencia de la escuela neoplatónica de Plotino, Porfirio y Jámblico, los argumentos se centran en los conceptos y supuestos teóricos de Arístides, tales como la teoría del descenso del alma a la tierra, la doctrina de la formación del cuerpo astral, la división del universo en región etérea e inmutable y la región sublunar constituida de cuatro elementos mutables, el uso de ideas y una terminología similar a la neoplatónica como razón unitaria (*lógos heniaîos*), la música del zodíaco y la filosofía entendida como una vía para el ascenso

del alma. Sin embargo, estas ideas no pertenecen de manera exclusiva al pensamiento neoplatónica, ya que pueden encontrarse dichas ideas, por lo menos, en un estado elemental en la tradición tanto pitagórica como platónica. Y en cuanto a la terminología también se encuentran ya en uso por los pensadores del siglo II d. C., como Moderato de Gades, quien utilizó la idea de razón unitaria. El dictamen de Colomer y Begoña se inclina a concluir que fue alrededor de los años posteriores al gobierno de Marco Ulpio Trajano, en tiempos de los emperadores Adriano, Antonino y Marco Aurelio en el siglo II d. C., cuando Arístides compuso su obra *Sobre música*, antes de la decadencia del Imperio Romano en el siglo IV d. C., por las pocas referencias que realiza en su propio tratado a la situación histórica de su tiempo.[22] Aunque ciertamente no se puede construir un argumento concluyente para delimitar claramente la época de Arístides y los detalles de su vida más allá de que fue un teórica de la música griega.

El pensamiento filosófico-musical de Arístides tiene, sin lugar a duda, un sello pitagórico y platónico, pero comparte cierta semejanza con el temperamento conciliador de Ptolomeo, porque no desprecia la teoría armónica y rítmica aristoxénica relativas a la práctica musical. En su tratado de música, Arístides buscó la manera de integrar en un sistema panorámico la metafísica pitagórica, una ética relacionada con los modos griegos, probablemente con una convergencia de varias escuelas como la platónica y damoniana, y la teoría aristoxénica de las leyes que rigen el metro, el ritmo y la melodía. Para Arístides, la música es un principio dinámico que reúne los opuestos y los armoniza constantemente toda la materia de la naturaleza.

> […], la música, se extiende por toda materia, por así decir, atraviesa todo tiempo: ordena el alma con las bellezas de la armonía y conforma el cuerpo con ritmos convenientes; y es adecuada a los niños por los bienes que se derivan de la melodía, para los que avanzan en edad por transmitir las bellezas de la dicción métrica y, en una palabra, del discurso entero, y para los mayores porque explica la naturaleza de los números y la complejidad de las proporciones, porque revela las armonías que mediante estas proporciones existen en todos los cuerpos y, lo que en verdad es más importante y más definitivo, porque tiene la capacidad de suministrar las razones de lo que es más difícil de comprender a todos los hombres, el alma, tanto del alma individual

> como del alma del universo. Confirma mis palabras el divino discurso del sabio Panaqueo,[23] el pitagórico, quien dice que la tarea de la música no es sólo organizar entre sí las partes de la voz,[24] sino reunir y armonizar todo cuanto tiene naturaleza.[25]

La concepción de la música de Arístides tiene un eco pitagórico y platónico que resuena con el propósito de renovar el pensamiento musical del mundo antiguo griego. La renovación de la idea filosófica de la armonía consiste en declarar nuevamente que los principios que subyacen a la realidad musical son los mismos para el alma y toda la naturaleza. Siguiendo a Platón en su *Timeo*, Arístides concibió una teología y metafísica de la música fundamentada en la Unidad, Razón o Demiurgo,[26] el dios artesano, que construyó el mundo y todas las almas a partir del número, proporción y armonía. Desde esta perspectiva, el ser humano es la síntesis de la racionalidad y armonía del mundo natural, ya que su propia alma se formó de acuerdo con los mismos principios y leyes que constituyen un universo consistente por el número y la proporción. El raciocinio humano puede entender y formular estos principios que permiten deducir nuevos conocimientos acerca de la naturaleza, porque la misma mente humana, entendida como una función del alma, opera según estos principios. Y, por esta similitud estructural, el intelecto es capaz de entender todas las propiedades inteligibles de las cosas, siendo la dicción, la métrica, la música algunas de sus manifestaciones más evidentes. Un punto que destaca en el pensamiento de Arístides es el lugar prominente de la música en la educación del ser humano desde la niñez hasta la edad adulta. La educación musical fomenta en las almas de los individuos una inclinación hacia la virtud mediante las melodías adecuadas de los modos griegos, porque éstos armonizan el alma y coinciden con sus principios éticos para recordarle su origen divino y encaminarla hacia su retorno en la unidad divina en el mundo de las ideas platónicas.

Arístides conjuntó una síntesis compleja, sucinta y coherente de las tradiciones filosófico-musicales desarrolladas en Grecia, reuniendo las diversas escuelas antiguas para sistematizar una ciencia musical. Su tratado *Sobre música* se estructura en tres libros que se relacionan con el estudio de la música teórica y la música práctica o educativa: la primera consiste en la música de la naturaleza (física), entendida como la construcción de los intervalos y escalas, su conexión con la estructura del cuerpo y el alma y la

música del cosmos, y la música del arte (técnica), constituida por el estudio de la práctica musical, la poesía, la danza y el teatro en tres áreas principales: armónica, rítmica y métrica; y la segunda consiste en dos partes: la práctica de la música con fines éticos, educativos y pedagógicos según tres aspectos principales: el ritmo, la melodía y la lírica; y la ejecución propiamente de la entonación vocal, la interpretación musical y la representación escénica. Más aun, para Arístides, la música proporciona los principios teóricos de toda pedagogía y didáctica de todo el conocimiento. Siguiendo la doctrina platónica de la caída de las almas desde el mundo de las ideas puras al mundo terrenal de las apariencias, el sabio iniciado comienza su viaje de regreso a la esfera divina mediante el conocimiento musical, ya que el principio de la armonía le revela los pequeños misterios, es decir que la realidad son números, formas, proporciones y sonidos, cuyas estructuras son paralelas a cualquier otra área de la realidad desde los pequeños granos de arena y las gotas del mar hasta los confines del universo. La música celeste sólo puede escucharla el sabio que practica la virtud y vive según la ley del número. Después de haber sido elevado por el conocimiento de la música, el sabio iniciado culmina y perfecciona su sabiduría con el estudio de la filosofía, el más alto conocimiento.

> Así pues, en tanto que es la principal compañera y colaboradora de ésta —me refiero a la filosofía— la música se ha de practicar y enseñar de modo completo, y, considerando la relación que existe entre ambas como la que hay entre los pequeños misterios respecto a los misterios mayores, se ha de atribuir a cada una la dignidad y el honor oportunos, y se ha de estrechar su unión por ser la más conveniente y legítima. En efecto, la filosofía es la culminación de todo conocimiento y la música educación preliminar; y mientras que la primera es en realidad una estricta ceremonia mistérica que completa mediante recuerdos lo que las almas perdieron por las circunstancias de su generación, la otra es la iniciadora en los misterios y una ceremonia preliminar propiciatoria que anticipa y da a probar unas cuantas cosas que serán culminadas en la filosofía.[27]

A modo de cierre, podemos decir que la filosofía musical de Arístides tiene un aire nostálgico por la relevancia y el lugar destacado que tuvo la música

en la cultura griega, un prestigio que Arístides deseó revivir en su época e incluso lo motivó a escribir su tratado de música. Aunque no tuvo la pretensión de innovar y desarrollar más la teoría musical de sus predecesores ni desarrollar un pensamiento original, su investigación musicológica contribuyó en salvar parte del legado intangible de la civilización griega, en presentar un escolio personal de la música antigua, en la sistematización de la teoría rítmica y melódica, y en destacar el valor central de la música para educar individuos libres, sabios y virtuosos. Un valor que incluso hoy el lugar de la música para el desarrollo humano continúa vigente para cualquier programa académico. Además, su pensamiento coincide con el de Claudio Ptolomeo por la recuperación del legado musical griego y su concepción de la música como un principio que organiza el mundo fenoménico mediante la unificación de los contrarios, una idea filosófica del pensamiento antiguo en general que favoreció el desarrollo del conocimiento científico.

Plotino: la armonía emanada de lo Uno

> "El Uno es todas las cosas y ni una sola".[28] Porque el principio de todas las cosas no es todas las cosas, pero es todas ellas en este sentido: por razón de que se introdujeron allá, por así decirlo. Mejor dicho, todavía no existen, pero existirán.
>
> Plotino, *Enéada*, Vol. 2. [11]: 1. 1-3.

Los datos biográficos que sabemos sobre Plotino llegan a nosotros en la obra *Vida de Plotino*, escrita por Porfirio, uno de sus discípulos más cercanos, a modo de introducción a los escritos del maestro. Plotino nació en 203 o 204 de la era cristiana. Al parecer, Plotino nunca le habló a Porfirio de su vida con detalles, pues nada sabemos de su ciudad natal y su familia. Probablemente nunca lo hizo por la congruencia que mantuvo con su propia doctrina. Escribió Porfirio:

> Plotino, el filósofo contemporáneo nuestro, tenía el aspecto de quien se siente avergonzado de estar en el cuerpo. Como resultado de tal actitud, no soportaba hablar ni de su raza, ni de sus progenitores ni de su patria.[29]

Según el testimonio de Eunapio de Sardes, Plotino nació en Licópolis, Egipto, pero esta información es dudosa, ya que Plotino no muestra en sus escritos y conducta un conocimiento de la cultura, las costumbres y la escritura jeroglífica egipcia. Podemos inferir que Plotino perteneció a una familia acomodada, porque fue a la escuela de gramática y después, a los veintiocho años, tuvo la oportunidad de viajar a Alejandría con motivos académicos. Justamente en esta edad, Plotino se sintió motivado a estudiar filosofía. Estudió con muchos maestros y eruditos en Alejandría, pero ninguna de sus enseñanzas colmó su búsqueda incesante de conocimiento y trascendencia del alma por lo que se sentía cabizbajo y apesadumbrado. Un amigo de Plotino, sabiendo esto, lo llevó con el filósofo Amonio,[30] apodado Sakkas, para aprender de él. Plotino decidió quedarse a estudiar con Amonio durante once años:

> […] su amigo, comprendiendo el anhelo de su alma, se lo llevó a la clase de Amonio, con quien no había probado todavía; que Plotino entró, oyó y dijo a su compañero: "Éste es el que yo buscaba"; y que permaneciendo con Amonio ininterrumpidamente a partir de aquel día, adquirió una formación filosófica tan desarrollada que concibió el afán de experimentar la filosofía que se practica entre los persas y la que florece entre los indios.[31]

De la doctrina de Amonio se desconocen sus detalles. Sólo se sabe de manera indirecta que quizá enseñó una conciliación entre Platón y Aristóteles. Una característica común de la época que también está presente en el pensamiento de Plotino. Un punto que habría que subrayar es la presencia de un entusiasmo, probablemente infundido por las enseñanzas de Amonio, en Plotino de aprender más acerca de la filosofía persa e india. Incluso sería razonable pensar que el mismo Amonio tenía una cierta influencia del pensamiento indio y persa, que enseñaba a sus discípulos. Con el fin de seguir aprendiendo, Plotino se unió a la expedición militar de Gordiano III contra los persas para viajar a Persia y luego a India, pero no logró llegar a dichas regiones. En el año 244, Gordiano III murió asesinado por las tropas de Filipo I en Mesopotamia.

Por estos hechos Plotino se vio obligado a modificar su ruta y cambió la dirección hacia Antioquía. Después regresó a Alejandría donde, sabemos,

hizo un pacto con Erenio y Orígenes, compañeros de clase, para no revelar el conocimiento de su maestro Amonio, quien, al parecer, nunca escribió y conservó cierta tradición oral de sus enseñanzas. Aunque con el tiempo sus dos compañeros rompieron el pacto y escribieron sobre las enseñanzas de su maestro, Plotino terminó escribiendo en los próximos años sobre el pensamiento de Amonio. Es indudable que Plotino debe mucho a la doctrina de su respetable maestro, Amonio, pero no se ha podido definir con exactitud cuánto y en qué conceptos, prácticas e ideas lo siguió en sus *Enéadas*.

Cuando Filipo el Árabe se proclamó emperador, Plotino, con cuarenta años aproximadamente, fue a Roma para fundar una escuela. Nuestro pensador tuvo numerosos auditores de toda índole y estudiantes cercanos; entre estos últimos destacan Amelio y Porfirio, quienes se encargaron de recopilar, corregir y copiar la obra del maestro. En cierta ocasión, Amelio se vio presionado por las acusaciones de plagio a defender, mediante un tratado llamado *Sobre la diferencia doctrinal entre Plotino y Numenio*, a su maestro Plotino, acusado de copiar las ideas del filósofo sirio Numenio de Apamea, neopitagórico de la época. Asimismo, la escuela neoplatónica también sostuvo un diálogo con los cristianos gnósticos, pues Plotino y Amelio se opusieron con argumentos a sus enseñanzas eclécticas y sincréticas que incluían supuestamente las revelaciones de Zarathustra o Zoroastro. De nuevo nos encontramos también con la constante intelectual y religiosa de la época que trataba de conciliar distintas filosofías y religiones en comunidades cristianas, que igualmente interactuaban y se adherían a los debates llenos de toda clase de argumentos y argucias de unos contra otros.

No está de más notar que, al igual que siglos después en el Renacimiento italiano, las autoridades de un pasado lejano, como Hermes Trismegisto y Zarathustra, tenían un prestigio incuestionable. Un prestigio que Amelio y Porfirio respetaron al grado de acusar a los cristianos gnósticos de tener fuentes sospechosas y compuestas por ellos mismos.

> Entre muchos cristianos existentes en tiempo de Plotino, destacaron como miembros de una secta derivada de la antigua filosofía los adeptos de Adelfino y Aquilino, que, estando en posesión de los escritos numerosísimos de Alejandro el Libio, de Filocomo, de Demóstrato y de Lido y presentando Revelaciones de Zoroastro, de Zostriano, de Nicóteo, de Alógenes, de Meso y de otros por el estilo, embaucados

> ellos mismos, embaucaban a muchos, alegando que Platón no había sondeado las profundidades de la Esencia inteligible. De ahí que, aunque Plotino mismo los refutaba con numerosos argumentos y escribió además un tratado, justamente el que hemos titulado *Contra los gnósticos*, nos dejó a nosotros la tarea de criticar las doctrinas restantes. Y Amelio se alargó hasta escribir cuarenta libros contra el libro de Zostriano, y yo, Porfirio, tengo compuestas numerosas refutaciones en contra del de Zoroastro, demostrando que ese libro es totalmente espurio y reciente y forjado por los fundadores de la secta para hacerse creer que las doctrinas que ellos veneraban por propia elección eran originales del viejo Zoroastro.[32]

En el periodo de 253 a 263, cuando Plotino tenía cincuenta años, comenzó a escribir las lecciones de clase y pidió el apoyo a su amigo, el emperador Galieno, y su esposa Salonina, para fundar una ciudad regida por las leyes de Platón en Campania, pero su proyecto no se realizó, quizá por la oposición de algunos senadores al círculo plotiniano. Porfirio lo describe como un pensador y orador concentrado, bullente de ideas y apasionado. Si bien Plotino se especializó arduamente en metafísica, teología, ética, soteriología, doctrina estoica, platónica y aristotélica, sólo cultivó conocimientos generales de las otras ciencias incluida la música:

> Escribiendo era denso y bullente de ideas, conciso y más abundante en pensamientos que en palabras, expresándose casi siempre exaltada y apasionadamente, más al estilo de quien vibra sintonizando con lo que dice que de quien trasmite. En sus escritos están latentemente entreveradas las doctrinas estoicas y las peripatéticas, y también está condensada la *Metafísica* de Aristóteles. No se le ocultó ningún "teorema", como dicen, de geometría, ni de aritmética, ni de mecánica, ni de óptica ni de música, pero no estaba preparado para elaborar por sí mismo de estas ciencias.[33]

Aunque Plotino no fue un músico consumado ni podía elaborar un tratado de música, también utilizó el concepto de armonía para organizar su sistema de pensamiento, como veremos más adelante. Tiempo después, Plotino viajó de Roma a Campania aquejado por una especie de lepra para

descansar en casa de su amigo Zeto, quien había fallecido hacía un tiempo. Naturalmente llegó un momento en que las condiciones de su salud decadente ya no le permitieron escribir ni dictar más acerca de su enseñanza. Murió en 270 a la edad de sesenta y seis años.

El pensamiento de Plotino consiste en un sistema panteísta trascendental. El fundamento ontológico de la realidad es lo Uno. Siguiendo a Parménides, a través de Platón, Plotino derivó esta idea filosófica de un razonamiento inspirado en la experiencia contemplativa del mundo empírico. Un esbozo de dicho argumento podría formularse de la siguiente manera: dado que observamos una multiplicidad de seres que no son autosuficientes por sí mismos, si no que tienen su suficiencia en otros seres, entonces éstos deben provenir a su vez de un único principio. Por tanto, hay un único principio de donde se derivan todos los seres. Este único principio es autosuficiente, simple y trascendente. Lo uno trascendente es infinito, sin límites y eterno, porque no tiene figura, ni partes ni materia corruptible sometida al tiempo.[34] La causa primera de la realidad consiste en una potencia de automanifestación y emanación infinita de lo Uno trascendente. El Uno es el Dios supremo de Plotino, que está más allá del Ser, la Vida y el Pensamiento. Hay tres emanaciones principales de la unidad: la Inteligencia, el Alma y el Mundo material. La jerarquía ontológica no consiste en una estructura de sustancias, sino en una estructura gradual de luz, escalonada y difusa.

A diferencia de la teología cristiana, el mundo no es una creación originada por una voluntad, sino una emanación causada por una abundancia excesiva de ser de la unidad primordial. La primera emanación es la Inteligencia que emana la Razón que consiste en ser la autocognición de la Inteligencia; en esta última existen todos los inteligibles o Ideas puras. Después, la Inteligencia irradia el Alma universal, que contiene y desborda todas las almas particulares que habitarán el cosmos. A continuación, el Alma universal dimana el cosmos sensible que se encuentra en constante movimiento y expansión, porque, así como la naturaleza del Alma universal necesita relacionarse con la Inteligencia y la materia, las almas particulares necesitan conectarse con la inteligencia de acuerdo con su participación natural con la Inteligencia. El cosmos sensible manifiesta necesariamente una dualidad de contrarios en un continuo devenir de generación y destrucción. En este momento del proceso emanantista plotiniano, todos los sonidos

del cosmos están organizados por el principio de armonía. El principio de armonía emanó de la Razón, porque el orden universal supone una razón organizadora e inteligente. En palabras de Plotino:

> Por eso la Inteligencia, una vez que hubo dado algo de sí misma a la materia, fue creando todas las cosas impávida y serena. Mas ese don no es otro que la Razón emanada de la Inteligencia. […], de una Inteligencia una y de la Razón emanada de ella surgió este universo y se espació, con lo que forzosamente unas partes se hicieron amigas y benévolas y otras enemigas y hostiles, y se dañaron unas a otras, unas voluntaria y otras involuntariamente, y unas, al ser destruidas, produjeron la génesis de otras. Sin embargo, aunque son tales los efectos que las partes causan y padecen, este universo entonó, por encima de ellas, una sola armonía; es verdad que todas y cada una de las partes emiten sus respectivos sonidos; pero, por encima de ellas, la Razón produce la armonía y hace una coordinación con el conjunto. Es que el universo de aquí no es Inteligencia y de Razón. Y por eso tuvo necesidad de una armonía por el concurso "de la Inteligencia con la forzosidad": ésta arrastra hacia lo peor y, como no es Razón, conduce a la irracionalidad; pero, a pesar de todo, "la Inteligencia impera sobre la forzosidad".[35]

Evidentemente, Plotino era consciente de que en el mundo no gobierna plenamente la necesidad de la Inteligencia, Razón y Armonía, sino que también ocurría la contingencia del mal físico y moral en el mundo emanado desde lo Uno trascendente e infinito. El mal físico ocurre por la contingencia generada en la dualidad de los elementos y el mal moral por el olvido del origen divino. Plotino considera que hay una providencia divina e influencia de los planetas, pero todo esto se conjuga con el libre arbitrio del ser humano, quien elige voluntariamente alejarse del Bien que brota desde la única fuente de toda existencia. En última instancia, el mal es un orgullo y pretensión de autosuficiencia seducida por el placer material, cuando, en realidad, todo depende de lo Uno. En relación con esto, Plotino expresa que cada alma humana es una estructura musical que debe afinarse como en un coro con el canto de lo Uno:

> Y no es aquél [el Uno] quien tiene deseo de nosotros como para estar alrededor de nosotros, sino nosotros de él. De modo que somos nosotros quienes estamos alrededor de él. Y siempre estamos alrededor de él, pero no siempre miramos hacia él, sino que del mismo modo que un coro que desentona aun estando alrededor del corifeo, bien puede ser que sea porque está al espectáculo, mientras que, si se vuelve, canta hermosamente y está realmente alrededor del corifeo, así también nosotros siempre estamos alrededor de aquél (y cuando no, nos sobrevendrá la disolución total y dejaremos de existir), mas no siempre miramos hacia él. Pero cuando miramos hacia él es cuando alcanzamos "la meta y el descanso" y dejamos de desentonar mientras danzamos en su derredor una danza inspirada.[36]

El proceso emanantista manifiesta un primer movimiento de descenso hacia la materia. Y el segundo movimiento consiste en el retorno hacia lo Uno. El alma del ser humano debe regresar a la unidad. La vida moral consiste en afinarse con la bondad, la armonía, la sabiduría de una vida ascética que impulsa el ascenso del alma a su origen divino. En otras palabras, se trata de llevar lo divino que hay en nosotros hacia lo divino que hay en el universo. Este viaje espiritual se realiza por medio de la práctica de la música, el amor y la filosofía. El arte musical consiste en la apreciación de la armonía de lo divino y lo inteligible en números y proporciones hermosas y perfectas. Por esta razón atrae lo divino del alma hacia su ascenso en dirección de las estrellas fijas; el amor, en tanto que es la búsqueda y experimentación de lo Bello en sí, también ayuda a la elevación del alma para que regresar a la unidad divina, absoluta y trascendente; la filosofía consiste en la práctica de la dialéctica y el recogimiento interior para causar igualmente una experiencia mística de reintegración con lo Uno. El silencio en el espacio interior es una condición necesaria para contemplar lo Uno:

> Dentro del alma. La acción giró, pues, de nuevo hacia la contemplación. Porque lo que uno acoge dentro del alma, que es razón, ¿qué otra cosa puede ser sino razón silenciosa? Y cuanto más adentro, tanto más silenciosa. Porque el alma entonces se mantiene sosegada y no busca nada, como saciada que está; y, en un hombre así, como tiene fe en que posee, la contemplación se halla dentro de él. Y cuanto más

> clara es su fe, tanto más sosegada es también su contemplación por cuanto es más unificadora y por cuanto el sujeto cognoscente –hora es ya de hablar en serio—, cuanto más conoce, tanto más se unifica con el objeto conocido.[37]

Podemos discernir aquí que el misticismo plotiniano tiene mucho en común con el misticismo hermético, en tanto que predica el silencio como una vía de conocimiento de Dios. En la doctrina de la experiencia mística plotiniana se afirma que sólo el espíritu aquietado puede percibir un conocimiento del conocimiento, un amor del amor, una luz de la luz, y conforme más avanza hacia lo divino el alma experimenta un silencio cognitivo. Detrás de la música universal yace un silencio divino omnipresente. El misterio de lo Uno está rodeado de un silencio insondable, sin dimensiones e infinito. En el pensamiento plotiniano el aspecto filosófico-musical propone un modelo epistemológico que inicia con la esencia de la belleza, la intelección de las ideas puras platónicas, la contemplación de la consonancia armónica de sonidos que es el mundo, luego avanza de la música del mundo hacia un silencio interior que reúne con la unidad primordial.

Sefer Yeṣirah: las letras creadoras de Dios

> Hay veintidós letras a través de las cuales el Yo Soy, Yah, el Señor de las huestes, Todopoderoso y Eterno, designó, formó y creó, por medio de tres sefarim, todo Su mundo, y formó a través de ellas las criaturas, y todas las que se formarán en los tiempos venideros.
>
> *Sefer Yeṣirah*, VI: 9.

El *libro de la creación* (*Sefer Yeṣirah*), también llamado *libro de la formación*, es un texto breve incluso en sus versiones más extensas, escrito en hebreo y atribuido por la tradición religiosa al patriarca Abraham o bien al rabino talmudista Akiba. Los especialistas debaten la datación del manuscrito y no hay un dictamen final unánime.[38] Adolfo Franck concluyó que el documento pertenece a la primera era cristiana y disintió con la tradición al declarar que no podía determinarse su autoría.[39] Por su parte, Isidore Kalisch propuso el siglo II d. C. para su ubicación cronológica y consideró verosímil que Akiba fuese su autor, ya que el *libro de la creación* se menciona en el

tratado del Sanedrín, anexo en el *Talmud* de Babilonia y de Jerusalén.[40] Más aun, Joshua Abelson, Leo Baeck y A. E. Waite pensaron que el documento probablemente se ubica en el siglo VI d. C. y, por su parte, Zunz sugirió que el texto se compuso en el periodo Geónico (VII-X d. C.), es decir en época postalmúnida.[41] En tiempos más recientes, el estudio académico de Gershom Scholem deduce que el autor debió ser un judío neopitagórico ubicado entre el siglo III y el VI d. C., el texto que manifiesta influencia gnóstica y por razones lingüísticas y filológicas no podría ser anterior al siglo III.[42] Si asumimos que el *libro de la creación* lo escribió un judío neopitagórico, coincide con el ambiente intelectual de la época tardía por la adopción de conceptos e ideas de otras tradiciones filosóficas y la necesidad espiritual de entender la realidad en términos teológicos, místicos y religiosos. En este sentido, el *libro de la creación* proporcionó una postura teórica propia desde el judaísmo ante el emergente pensamiento sintético y conciliador de la Antigüedad tardía, aportando con ello un fundamento teórico y una metodología, basada en la simbología y numerología del alfabeto hebreo, para el aprendizaje de la sabiduría, la especulación teológica y cosmológica en un contexto judaico; una base teórica que abrió nuevos caminos de investigación en el pensamiento cabalístico medieval y renacentista.

En el *Sefer Yeṣirah* se presenta una teoría cosmológica fundamentada en el alfabeto de la lengua sagrada: el hebreo. Según esta ciencia sagrada, las veintidós letras tienen dos aspectos principales: el primero, las letras son portadoras de los poderes creadores del mundo, y, segundo, son también reveladoras del Creador del mundo. Desde esta perspectiva teológica, las letras, su valor numérico y sonido propio son fuerzas creativas que pueden formar todos los espacios y seres de la existencia. Estos poderes creativos provienen de la conciencia universal de Dios, donde pensamiento, palabra y acción son funciones divinas idénticas; dicho con otras palabras, pensar, sentir, decir y crear es lo mismo. Mientras que en el pensamiento helénico se diferencia entre el nombre y la cosa, la palabra y la substancia, en el pensamiento judaico el nombre consiste en el verdadero referente esencial de la cosa, las palabras evocan las cosas materiales. La palabra divina es creativa, porque tiene el poder en sí misma de identificar el nombre, la existencia y el proceso para devenir en existencia material. La lectura de la creación, entendida como un texto revelado, tiene infinitas posibilidades hermenéuticas. Por ello, las letras, las palabras y los números forman los

tres *sefarim* o libros del mundo creado: *sefer*, el libro de la vida del universo; *sippur*, el relato de la vida del hombre; y *sefar*, el número correspondiente de cada letra, palabra y nombre divino.

> Yah, Señor de las huestes, Dios viviente, Rey del Universo, Omnipotente, Todo Benevolencia y Misericordia, Supremo y Exaltado, que es Eterno, Sublime y Santísimo, ordenó (formó) y creó el Universo como treinta y dos misteriosos senderos de sabiduría, por medio de tres Sefarim, a saber: i) S'for; ii) Sippur; iii) Safer que son en Él uno y el mismo. Los treinta y dos consisten en una década surgida de la nada, y en veintidós letras fundamentales. Él dividió las veintidós consonantes en tres apartados: i) tres madres, letras fundamentales o elementos primarios; ii) siete consonantes dobles; iii) doce consonantes simples. La década surgida de la nada es análoga a los diez dedos de la mano (y de los pies) del cuerpo humano, cinco paralelos a los otros cinco, y en cuyo centro se halla la alianza con el Uno, por la palabra de la lengua y el rito de Abraham. Diez son los números surgidos de la nada, y no el número nueve, diez y no once. Comprended esta gran sabiduría, entended este conocimiento, investigadlo, reflexionadlo, haced que se vuelva evidente, y conducid al Creador de vuelta a su trono.[43]

A diferencia del demiurgo platónico, quien primero diseña idealmente y construye el mundo material como un arquitecto y artesano, en la tradición cabalística Dios crea a partir de la nada los treinta y dos senderos de la sabiduría que forman, estructuran y constituyen la realidad. La creación misma es una revelación de Dios paralela a la Torah. La exégesis o interpretación teológica de la "nada" o "vacío" se identifica directamente con el *'En Sof*, es decir lo infinito o sin límites. El *'En Sof* es el misterio del ser divino, luminoso y trascendente, que está más allá del conocimiento humano e incluso del saber de los seres de luz o arcángeles.

A partir del misterio, surgen los treinta y dos senderos del conocimiento, estas treinta y dos vías incluyen los diez *sefirot*[44] y las veintidós letras del alfabeto hebreo. Los diez *sefirot* son las dimensiones divinas por donde rezuma la potencia creadora procedente de la infinitud de Dios. Estas diez dimensiones representan el árbol de la vida, cuyo orden comienza en la esfera más pura y espiritual hasta la esfera de las formas materiales: Corona

(*Kether*) Sabiduría (*Chokhmah*) Inteligencia (*Binah*), Misericordia (*Chesed*), Justicia (*Gevurah*), Belleza (*Tiphereth*), Victoria (*Netzach*), Eternidad (*Hod*), Fundamento (*Yesod*) y Reino (*Malkuth*). En el interior de cada letra, sonido y número están los componentes espirituales y materiales que configuran el movimiento, la vibración, la articulación y la comunicación de la realidad. Mediante un proceso de condensación, estos componentes se transforman hasta constituir la materia en un conjunto ordenado que observamos como el universo.

LETRA	NOMBRE	TRANSCRIPCIÓN	VALOR FONÉTICO
א	ʻālep̄	’	oclusión
בּ	bĕt	b	glotal o cero
ב	-	b̲	[b]
גּ	gîmel	g	[v]
ג	-	ḡ	[g]
דּ	dālet	d	[g]
ד	-	d̲	[d]
ה	hē	h	[đ]
ו	wāw	w	[h] o cero
ז	záyin	z	[w] o cero
ח	ḥēt̲	ḥ	[ds]
ט	ṭēt̲	ṭ	[н]
י	yōd̲	y	[t]
כּ ך	kap̄	k	[y] o cero
כ ך	-	k̲	[k]
ל	lāmed̲	l	[x]
מ ם	mēm	m	[l]
נ ן	nûn	n	[m]
ס	sāmek	s	[n]
ע	ʻáyin	ʻ	[s]
פּ	pēh	p	[ʻ]
פ ף	-	p̄	[p]
צ ץ	ṣād̲ēh	ṣ	[f]
ק	qōp̄	q	[ts]
ר	rēš	r	[q]
שׂ	śîn	ś	[r]
שׁ	šîn	š	[s]
תּ	tāw	t	[ʃ]
ת	-	t̲	[t]
			[θ]

Asimismo, los diez *sefirot* se corresponden con atributos morales y divinos, que el ser humano contiene dentro de sí mismo y debe practicar en su vida moral y religiosa. Así como las veintidós letras sirvieron para redactar los cielos y la tierra de la creación, también éstas ayudaron a redactar la escritura revelada de la Torah. Los diez *sefirot* se identifican con las diez palabras que Dios usó para crear el mundo y también para revelarse al ser humano a través de la Torah. Dios se manifiesta libremente al ser humano mediante su creación sefirótica, sin esperar nada a cambio, porque es autosuficiente, para co-crear juntos en el universo. El conflicto entre el Bien y el Mal surge por el poder divino de la libertad. En este sentido, el ser humano está convidado a reflejar libremente o no la creación sefirótica que en sí misma es buena. La misión moral del hombre consiste en la restauración del mundo mediante la sabiduría (*qabbalah*) de la acción benevolente y no en la contribución de la separación de la divinidad mediante la acción del pecado. La cábala es el camino de sabiduría que proviene de la ciencia de las letras creadores de Dios. El ser humano puede escuchar la sabiduría que, como una fuente de agua prístina, dimana de la realidad formada por letras, fonemas y morfemas, porque él mismo está formado por ellas. El ser humano es un misterio revelado. Las vibraciones de las letras en movimiento en el espacio son una música revelada que toma la forma de un himno en honor a Dios.

La síntesis de esta música sacra está contenida en el *Tetragrámaton*, el Nombre de Dios compuesto de cuatro letras divinas, que contiene toda existencia pasada, presente y futura. En el primer sonido del Nombre de Dios está todo principio y fundamento del ser, ya que por ser la más pequeña de las letras es el primer punto acústico, adimensional y concentrado de las potencias creadoras. Aunque la Torah está llena de nombres de Dios, en realidad no hay ningún nombre que se ajuste a la realidad divina, porque ella está más allá de la limitación, dualidad e inteligencia. Por esta razón, los cabalistas lo llaman lo Infinito (*'En Sof*): el misterio de los misterios.

La cábala es una doctrina de la unidad, una sabiduría que enseña mediante las letras creadoras la mutua compenetración de la realidad espiritual y material, de lo invisible y lo visible, del espíritu y la carne, del corazón y la inteligencia. La doctrina de las veintidós letras creadoras y los diez *sefirot* constituyen las categorías ontológicas y epistemológicas que estructuran un universo que es en sí mismo revelación, una revelación que toma la forma del universo, la Torah y el ser humano.

Agustín de Hipona: modulación, métrica y número

> Ya en la música, en la geometría, en los movimientos de los astros, en la necesidad de los números, el orden hasta tal punto se enseñorea que, si alguien deseara ver, por así decirlo, su fuente y el propio santuario suyo, o en estas cosas lo encuentra o a través de estas cosas, sin extravío alguno, hasta allí es conducido.
>
> San Agustín, *De ordine*, libro II: 5, 14
> (*Patrol. Lat.* XXXII, col. 1001).

Aurelio Agustín nació en Tagaste, en el año 354 d. C., de un padre pagano y una madre cristiana. Su juventud transcurrió con cierta turbulencia de acuerdo con las costumbres de su tiempo y tuvo una formación en la llamada cultura literaria, que consistía en el estudio de los clásicos, retórica y gramática latina.[45] Inició su camino filosófico cuando cayó a sus manos un libro intitulado *Hortensius* de Cicerón, quien lo inspiró a buscar la sabiduría inmortal:

> En el año decimonono de mi edad, después de haber comprendido en la escuela de retórica de aquel libro de Cicerón, que es llamado *Hortensius*, fui inflamado por un gran amor a la filosofía, que al punto pensé en dedicarme a ella.[46]

No hay duda de que para Agustín, la actitud filosófica ante la vida se sintetiza en la búsqueda sincera de la verdad última y, por ende, de la felicidad. En este sentido, el ideal más noble y alto que puede perseguir un ser humano consiste en conocer la verdad de sí mismo y el universo: "Creo que nuestra ocupación, no leve y superflua, sino necesaria y suprema, es buscar con todo empeño la verdad."[47] Todo este despertar intelectual hacia el amor de la sabiduría pudo suceder en 372 d. C., tiempo en que su búsqueda lo encaminó hacia su adhesión al círculo maniqueo, una doctrina religiosa dualista que provenía de Persia y tuvo cierta aceptación en el Imperio Romano. Agustín debatió con frecuencia los fundamentos dualistas de este movimiento religioso, tales como la oposición entre luz y oscuridad, espíritu y materia, el bien y el mal, sabiduría e ignorancia, y permaneció en esta enseñanza hasta sus veintiocho años.[48] Después de caminar durante

algún tiempo en el escepticismo, Agustín recibió el bautizo cristiano a los treinta y un años con su hijo Adeodato y su amigo Alipo, poco después de morir su madre, Mónica. Para Agustín, el cristianismo significó la sabiduría eterna que conlleva la felicidad y salva el espíritu. A los treinta y cinco años se convirtió en sacerdote y a los cuarenta y dos ascendió a obispo de Hipona.

Desde su juventud, confesó tener una pasión por el canto, una afición que tendría toda su vida, pero, al mismo tiempo, reconoció los peligros de dejarse llevar por la sensualidad de la música a causa de su concepción cristiana y neoplatónica de la materia como una causa que lleva a los hombres a caer en la tentación: "los placeres de los oídos me habían enredado y subyugado con particular tenacidad, pero Tú me desataste y me liberaste".[49] Sin embargo, su inclinación por la música fue una constante, incluso Agustín consideró favorable el uso del canto dentro de la liturgia cristiana para fortalecer la piedad. Las contradicciones de Agustín en relación con el placer estético de la música permanecieron en su vida religiosa, una paradoja constante en su sendero espiritual:

> A veces, sin embargo, más cauteloso, de la cuenta ante esta falacia, me salgo del camino con mi excesiva severidad […] hasta el punto de que todas las melodías de las suaves cantilenas con las que se ejecuta en las celebraciones el psalterio de David quisiera apartarlas de mis oídos y de los de la propia asamblea eclesial; y me parece más seguro lo que recuerdo que con frecuencia se me ha dicho de Atanasio, el obispo de Alejandría, el cual al lector del salmo lo hacía entonar con una inflexión de voz tan mesurada que quedaba más vecino de uno que declama que de uno que canta. Con todo, sin embargo, cuando rememoro mis lágrimas, las que derramé al son de los cantos de la asamblea eclesial en los albores de mi fe recobrada, y ahora el propio hecho en sí de que me conmuevo no con el canto, sino con las cosas que se cantan, cuando con voz transparente y convenientísima "modulación" se cantan, reconozco una vez más la gran utilidad de esta costumbre. Y así fluctúo entre el peligro de cuando me acaece que me conmueve más abiertamente el canto que la cosa que se canta, confieso que cometo un pecado digno de castigo y entonces preferiría no oír al que canta: ¡he aquí en qué punto estoy![50]

La confesión de Agustín ante su tensión interna generada por su afición y rechazo simultáneo por el fenómeno musical, lo solucionará a partir de los fundamentos teóricos de su sistema de pensamiento. En términos generales, su sistema lo ha construido con base en el *Hortensius* de Cicerón, las *Enéadas* de Plotino, Gregorio Nacianceno, Gregorio Niseno y los historiadores latinos. La última obra profana que compuso fue su tratado de música en 388, donde presentó, como parte de su exposición de la métrica en seis libros, su solución para romper las ataduras sensuales de la música (la música práctica) mediante la convergencia del estudio científico de la música (la música especulativa) y la religión.

En los tiempos de Agustín, la tendencia ecléctica y sincrética de la cultura alejandrina ya había confrontado y mezclado tradiciones religiosas y filosóficas distintas entre sí, pero que trataban, en ocasiones, de converger y encontrar paralelismos.[51] Como hemos visto, éste fue el caso de la doctrina de la armonía de las esferas, ya que se incorporó en el pensamiento cristiano de la época mediante Clemente de Alejandría, Eusebio de Cesárea y Teodoreto.[52] Agustín no fue la excepción, ya que incorporó en su pensamiento teológico no sólo la armonía de las esferas, sino también la teoría de la *tetraktýs* y los efectos psicológicos de la música en el alma. Con la forma literaria de un diálogo entre maestro y discípulo, Agustín expone (libro I) la definición de la música, siguiendo a Varrón, como la ciencia del modular bien, entendiendo aquí por "modular" la teoría de la métrica y la melodía de los versos, un conocimiento teórico que está por encima de la práctica de la música.

M. —Define entonces la música
D. —No me atrevo.
M. —¿Puedes al menos aprobar mi definición?
D. —Lo intentaré, si llegas a decirla.
M. —Música es la ciencia de "modular" bien. ¿O no te lo parece?
D. —Me lo parecería, tal vez, si para mí estuviera claro qué es la propia "modulación".
M. —¿Es que acaso este verbo que se dice "modular" o nunca lo has oído o en algún lugar más que en lo que pertenece al cantar o al danzar?

> D. —Así es, precisamente, pero como veo que "modular" se dice a partir de "modo", cuando en todas las cosas bien hechas se ha de preservar el "modo", y muchas cosas, incluso en el cantar y el danzar, aunque deleiten, son de valor más que escaso, quiero comprender en toda su plenitud qué es exactamente la "modulación" en sí, palabra que prácticamente ella sola contiene la definición de una disciplina tan importante. No se trata, en efecto, de aprender aquí algo por el estilo de lo que cualesquiera cantores e histriones conocen.[53]

A continuación, pasa a exponer conceptos y nociones de aritmética, luego analiza las cuestiones básicas de la rítmica y métrica (II-V): las sílabas, los pies, el ritmo, los metros y los tipos de versos. Como podemos observar, Agustín no presentó todo el sistema musical que comprende la rítmica y métrica (*rhythmós*), la melódica (*mélos*) y el sistema tonal (*harmónica*), porque probablemente careció del tiempo suficiente para componer los demás libros faltantes y quizá también para adquirir una formación completa en teoría musical. No obstante, en el libro sexto hay un cambio temático contundente, pues Agustín comienza a hablar del tránsito de lo corpóreo a lo incorpóreo (*a corporeis ad incorporea)*. El estudio de los yambos, la estructura de los doce tiempos del verso ambrosiano: "Dios, creador de todas las cosas" (*Deus creator omnium*) y su medida y número permiten ascender de los sensorial a lo espiritual, distinguiendo entre el juicio estético, referido a lo agradable y desagradable, y el juicio racional, que permite conocer las relaciones aritméticas abstractas.

De este modo, el estudioso de la música especulativa, descubre que, en el interior de la música material, sensorial y temporal, hay una música inmaterial, racional y eterna. En el plano estético también ocurre una elevación de la percepción de la belleza de las sensaciones musicales hacia la contemplación de la belleza matemática de las razones musicales. Aparece aquí una reminiscencia neoplatónica, la música material no es más que un simple reflejo de la música ideal. De esta manera, Agustín presenta como la música puede ser una vía de ascensión hacia el mundo eterno, donde no hay tiempo alguno ni tampoco mutabilidad. Los ciclos de los cielos imitan el canto divino que proviene del mundo superior.

> ¿Cuáles son, verdaderamente, las cosas superiores sino aquéllas en las que permanece la igualdad suprema inquebrantable, inmutable, eterna? Donde no hay tiempo alguno, porque no hay mutabilidad ninguna; y de donde los tiempos se fabrican y se ordenan y se someten a medida a imitación de la eternidad, mientras la rotación del cielo vuelve al mismo punto y llama de nuevo al mismo punto a los cuerpos celestes; y en los días y meses y años y lustros y demás ciclos de los astros obedece a las leyes de la igualdad y de la unidad y de la ordenación. Así, sometidas a las celestes, las cosas terrenales asocian los ciclos de sus tiempos "numerosa" (rítmica) sucesión al, por así decirlo, canto de la universalidad.[54]

El amor que siente el alma por el orden constituye un incentivo para regresar a su origen divino, debido a esto la disposición numérica de la música, junto con la geometría y astronomía, permite formar un camino didáctico para regresar a Dios. En síntesis, la teología de la música y la filosofía del amor agustiniana sistematiza la concepción del Dios matemático de los filósofos pitagórico-platónicos y el Dios cristiano del amor infinito. Agustín murió a los setenta y cinco años, después de treinta y cuatro años de episcopado. Por su labor intelectual, es llamado Doctor de Occidente y su pensamiento constituyó una fuente de reflexión en espíritus como Lutero, Descartes, Pascal y Leibnitz.

II. Medioevo

El pensamiento escolástico se caracteriza por la especulación filosófico-teológica que se cultivó en las escuelas y primeras universidades durante la Edad Media o Medievo. El Medievo es un periodo que de manera relativa se ubica su cronología desde Carlomagno y la caída del Imperio Romano hasta el Renacimiento europeo. La invaluable herencia del pensamiento griego y persa se descubre en el mundo araboislámico, donde aparecen nuevas especulaciones y grandes síntesis de Platón y Aristóteles y su conciliación con la teología coránica tanto ortodoxa como heterodoxa. Las escuelas (*madrasa*) de teología y filosofía islámicas, junto con el pensamiento místico sufí, constituyen un primer renacimiento y encuentro entre diversas cul-

turas que desata un interminable debate en relación con la revelación y la razón, el origen del universo eterno y creado y, en general, con la tensión generada entre las doctrinas filosóficas griegas, persas e indias y la teología coránica, problemas teológicos que también surgieron en la doctrina cristiana en la filosofía escolástica, cuyo método de enseñanza se constituyó en las siete artes liberales. La influencia de Plotino, Boecio, Pseudo Dionisio es ineludible e indispensable para entender el desarrollo de la mística, la teología y la filosofía en el espíritu medieval europeo.

Por su parte, la música en Medio Oriente y Europa tuvo un influjo de la tradición pitagórico-platónica que continuará presente durante todo este periodo. El concepto de armonía se incorporó en la cultura musical de las tres religiones abrahámicas: en el judaísmo continuará presente una idea semejante a la armonía de las esferas en la tradición de la cábala, ya que Maimónides desaprobó dicha teoría pitagórica; al parecer sólo hasta el Renacimiento vemos una adhesión abierta de la música de las esferas por Isaac ben Haim (c. 1467-1518) en su libro *El árbol de la vida* (*Etz Haim*); en el cristianismo y el islam, la filosofía de la música pitagórico-platónica se incorpora completamente casi como un dogma de fe en su pensamiento teológico, filosófico y la teoría musical, especialmente en el contexto musical el principio de armonía, la doctrina de los tonos musicales del alma y los planetas constituyen el núcleo en las obras musicales de Boecio, Juan Escoto Eriúgena, Regino de Prüm, Jacobo de Lieja, que dominaron el pensamiento teórico musical en Europa; y en el pensamiento árabe-persa en los tratados de música de al-Kindī, al-Sarahsi, al-Hasan al-Kātib, Ikhwan al-Safa', ibn Sīnā (Avicena) y al-Fārābī. En el siglo x, Guido de Arezzo contribuye con la notación musical europea y el canto gregoriano se constituye como la música sacra frente a la música secular de los trovadores. A fines del Medievo, la música polifónica de la *ars antiqua* comienza a decaer dando paso a la nueva música francesa e italiana de la *ars nova*.

Severino Boecio: música mundana, instrumental y humana

> "Armónica" es la facultad que sopesa mediante el sentido y la razón las diferencias entre los sonidos agudos y graves. El sentido, de hecho, y la razón son como una especie de instrumentos de la facultad "armónica". El sentido, en efecto, advierte un algo confuso y aproximadamente tal cual es

> aquello que siente; la razón, en cambio, discierne en su juicio la totalidad [*integritas*] y persigue las más profundas diferencias.
>
> Severino Boecio, *De institutione musica*, libro V, 2: 352.

El último romano y el primer escolástico, Severino Boecio (c. 480-524 d. C.), perteneció a una familia romana senatorial y su labor en la política cultura y administrativa fue relevante en la regencia del rey ostrogodo Teodorico. En relación con su formación académica, Boecio se cultivó en retórica y filosofía, tuvo probablemente una influencia neoplatónica de Atenas y una educación alejandrina. En relación con las lenguas, nuestro romano era bilingüe, un aprendizaje que le permitió estudiar las obras de Platón, Aristóteles y la tratadística de los planes académicos relativa a las ciencias que Boecio denominó *quadrivium*; es decir la aritmética, geometría, música y astronomía.

El proyecto intelectual de Boecio fue fundamental, ya que su trabajo se concentró en traducir, comentar y transmitir el legado del mundo antiguo griego. Aunque su trabajo académico se interrumpió a causa de una calumnia política relacionada con una conspiración a favor del Imperio Bizantino, que lo llevó injustamente hacia la prisión, tortura y ejecución por alta traición, compuso obras decisivas para el pensamiento medieval occidental, tales como *De consolatione philosophiae*, *De institutione arithmetica* y *De institutione musica*.

El alto conocimiento de la filosofía suponía un estudio del programa académico constituido por las siete artes liberales para el desarrollo integral del ser humano: gramática, dialéctica y retórica (*trivium*) y aritmética, geometría, música y astronomía (*quadrivium*). Algunas de las principales fuentes que Boecio consultó para la composición de su libro de música fueron el tratado mayor de Nicómaco de Gerasa que hoy está perdido, y posiblemente haya consultado el *Sectio canonis* de Euclides para presentar la división del monocordo, tema central en la musicología antigua; asimismo, estudió la *Harmonica* de Ptolomeo y menciona al musicólogo romano Albino, por quien quizá conoció la obra de Arístides Quintiliano. Probablemente de estas fuentes Boecio recogió todo lo que pudo en relación con la filosofía musical de Pitágoras y la doctrina de Aristóxeno. No es sencillo determinar si nuestro autor romano conoció los tratados de musicología antiguos de fuentes directas o secundarias a través de fuentes griegas o latinas, pero por

la terminología griega que utilizó quizá conoció la recopilación *Synagōgē tôn Pythagoreí ōn dogmátōn* de Jámblico, filósofo neoplatónico.

En el sistema de pensamiento boeciano, la ciencia musical consiste en el estudio de las propiedades del sonido, la naturaleza del tono, las razones interválicas y las estructuras que componen a la música y sus relaciones con el alma y el universo. La concepción del músico es diferente al pensamiento actual que se refiere especialmente al ejecutante de un instrumento musical. Para Boecio, el músico es aquel que conoce las causas y los principios que la constituyen. Desde esta perspectiva, el conocimiento teorético y especulativo es más elevado y noble que el conocimiento práctico y técnico. En efecto, las disciplinas como la teología, la filosofía y la astronomía se encuentran por encima de todas las demás áreas del saber, ya que investigan temas relacionados con la esfera divina. En palabras del mismo Boecio:

> Músico […] es aquel que ha asimilado la ciencia del canto a base de razonamiento sopesado, no bajo la esclavitud de la práctica, sino bajo el mando de la especulación. Lo cual, claro está, lo vemos en las faenas de las edificaciones y de las guerras, a saber, en la asignación de la denominación en sentido contrario. En efecto, a los edificios se les pone una inscripción o los triunfos son celebrados con los nombres de aquellos bajo cuyo mando y planificación fueron proyectados, no con los de aquellos gracias a cuyo trabajo y servidumbre fueron llevados a cabo.[55]

El estudio de la música no es un fin en sí mismo, sino un medio de autoconocimiento. Boecio filosofó acerca de la música mediante escolios o comentarios de la tratadística musical de los pensadores antiguos. Así pues, Boecio indagó cuestiones tales como cuál es la causa por la que la música es tan poderosa que permite educar el temperamento del ser humano, por qué las proporciones musicales tienen un efecto en nosotros, por qué el cuerpo reacciona con el ritmo de los modos musicales, cuál es la conexión de la música con el ser humano. Después de estos planteamientos de orden filosófico en relación con la música, concluye que la música es un aspecto propio de la naturaleza humana.

> De modo que a partir de todas estas cosas se muestra, de forma transparente y sin lugar a dudas, que con nosotros la música está por naturaleza conjuntada de tal manera que, ni siquiera, aunque queramos, podemos estar privados de ella. Por lo cual, hay que tensar la fuerza de la mente para que eso que por naturaleza es innato pueda también ser dominado una vez aprehendido por la ciencia. Pues, así como también la visión no les basta a los eruditos observar los colores y las formas, si no investigaren cuál es la propiedad de ellos, así no les basta a los "músicos" deleitarse con unas cantilenas, si no se aprende también a base de qué tipo de proporción de las voces entre sí se hallan conjuntadas.[56]

La concepción musical del ser humano es una consecuencia lógica de todo el discurso musicológico que provenía del mundo antiguo, especialmente pitagórico y platónico. La filosofía musical pitagórica se convirtió paulatinamente en una especie de dogma de fe, tanto que era casi inevitable estudiarla dentro de los programas de estudio romanos y medievales. La doctrina pitagórica, que enseña una simetría de los tonos musicales, el alma y sus propiedades cognitivas y afectivas y la armonía del cosmos, implica que todas sus estructuras están relacionadas unas con otras.

El principio de la armonía es la clave epistémica para entender la configuración numérica, rítmica y tonal del mundo físico, humano y celeste. Boecio sintetizó con cierta exactitud esta idea pitagórica en su tratado de música expresando que hay tres géneros musicales en la realidad: la música mundana, la música humana y la instrumental:

> Hay, en efecto, tres. Y la primera ciertamente es la música mundana; la segunda, la humana; la tercera, la que se halla establecida en determinados instrumentos, como la cítara, o las tibias y los demás que hacen de fámulos de la cantilena. Y el primer género, que es la "mundana", es posible observarlo con claridad, sobre todo, en las cosas que se suelen ver en el propio cielo o bien en el ensamblaje de los elementos o bien en la diversidad de los tiempos.[57]

En relación con la música mundana o del universo, cabe destacar que contrariamente a Aristóteles, quien procuró refutar a los pitagóricos,[58] la doctrina de la armonía de las esferas siguió dominando en materia de astronomía

y astrología, pues parecía opuesto a la razón considerar que el veloz movimiento de los cuerpos celestes no causase algún sonido consonante con sus demás hermanos esféricos.

Respecto del segundo género musical, siguiendo una tradición que se remonta hasta Pitágoras, Boecio sostiene que la música humana consiste en la estructura psicosomática del ser humano que es paralela a los modos musicales de la época de Boecio, ya que los modos griegos no se conocían con exactitud. Y el tercer género se refiere básicamente a la música ejecutada por los músicos y cantantes aquí en la tierra.

La influencia del tratado musicológico de Boecio tuvo una enorme repercusión en el pensamiento musicológico posterior, pues fue estudiada tanto por seguidores como por detractores. La teoría musical que legó mediante su escrito y su clasificación de los tres géneros musicales permeó notablemente la filosofía musical medieval y renacentista. Si bien es cierto ya por tradición en la historia de la filosofía y teología que Boecio fue el último romano y el primer escolástico, también podemos decir que fue el último músico de la Antigüedad tardía y el primero del amanecer medieval.

Juan Escoto Eriúgena: la armonía natural de Dios

> La música es la disciplina que a la luz de la razón estudia la armonía de todas las cosas que están en un movimiento regido por las proporciones naturales.
>
> Juan Escoto Eriúgena. *De divisione naturae*. I. 475B

Juan Escoto Eriúgena (c. 815-c. 877) fue un gran teólogo y filósofo medieval de origen irlandés como lo afirman los dos toponímicos junto a su nombre.[59] Nada sabemos de su familia ni de sus estudios. Quizá fue un profesor laico de la Palatina o de Laón y dedicó su vida al estudio y la enseñanza. A petición del mecenas de Carlos el Calvo, nieto de Carlomagno, Eriúgena tradujo al latín las obras de Pseudo-Dionisio Areopagita, teólogo bizantino, que provenían de la corte de Ludovico Pío desde Constantinopla. Los textos de Pseudo-Dionisio ejercieron una fuerte influencia neoplatónica que se difundió en la teología y angelología cristiana; una influencia que adquirió Eriúgena a través de los padres griegos y su traducción de dichos documentos. Una leyenda relata que fue asesinado por sus propios estudiantes. De entre sus obras destacan *Annotationes in Marcianum Cappellam*,

De Praedestinatione, *De divisione naturae*, *Expositiones super Hierarchiam caelestem S. Dyonisii* y *Commentarium in S. Evangelium secundum Ioanem*.

La obra principal de Eriúgena es, sin duda, *Sobre la división de la naturaleza* (*De divisione naturae*), que consiste en un diálogo largo entre dos filósofos anónimos llamados con el nombre genérico de maestro (*nutritur*) y alumno (*discipulus*). Esta obra está dividida en cinco libros y en manuscritos posteriores se dividió a veces en capítulos. En esta obra se percibe una clara influencia plotiniana donde el ser está jerarquizado: la división de la naturaleza empieza primero en Dios, la superesencia, creador de todo, quien, al contemplarse a sí mismo, forma las ideas en pura intemporalidad. Éste es el primer estadio de la creación de la realidad. Una tensión aparece aquí porque el concepto de creación se asocia con el tiempo. Si las ideas puras son eternas, no pueden ser creadas. Parece aquí que se habla de una activación, por así decirlo, de las ideas puras y eternas en la mente divina. Después, en el segundo estadio, Dios se despliega a sí mismo y crea los principios e ideas del devenir, ya que estas ideas constituyen las verdaderas causas del ser de las cosas. Y finalmente las ideas comienzan a dar su propio ser a las cosas del mundo material aparente.

Para exponer su teología, Eriúgena utiliza primero la terminología catafática y después la apofática, ya que ambas vías de investigación teológica constituyen aproximaciones válidas y verdaderas sobre la superesencia.

> Y Ésta es la prudente y saludable y católica profesión que hay que hacer de Dios: que primero, por la *catafática*, esto es, por la afirmación, predicamos de Él todas las cosas o por nombres o por verbos, pero no en sentido propio, sino traslaticio o metafórico; después, por la *apofática*, esto es, por la negación, negamos que Dios sea todo lo que hemos predicado de Él por la catafática, ahora ya no en sentido metafórico, sino propio; después, por encima de todo lo que de Él se predica debe ser superesencialmente más que alabada superesencial naturaleza que sea todas las cosas y no es creada…[60]

Por la influencia del neoplatonismo en Eriúgena, se ha debatido si la teología que presenta es un panteísmo cristiano. La estructura de la realidad en el pensamiento neoplatónico se traslada a una estructura angelológica cristiana que conserva la gradación ontológica desde un primer principio

supremo hasta la materia creada. Ambos sistemas de pensamiento comparten la idea filosófica de la unidad de la realidad, la procesión de los seres a partir del primer principio y una actitud religiosa y mística muy similar en relación con la ascensión del alma y la salvación. En 1210, el Concilio de París condenó los textos de Eriúgena, porque Amalrico de Bène sostuvo su teoría panteísta en el pensamiento de nuestro autor. Dicha prohibición desembocó en la quema de libros de Eriúgena en Roma por orden del papa Honorio III. Por un lado, Fortuny considera que la acusación de cierto panteísmo en el pensamiento eriugeniano no tiene sentido, porque tiene claros hiatos en la gradación de especies en la naturaleza (*physis*), aunque es verdad que comparte la idea filosófica de que la naturaleza aparece como una gran unidad.[61] Por otro, Hirschberger arguye que, en sentido estricto, no es un panteísmo, porque su teología no elimina en realidad a Dios.[62] El panteísmo entendido de acuerdo con la afirmación de que todo es Dios, sin ninguna diferencia del mundo creado. Si las distinciones entre las ideas del devenir y las criaturas creadas que participan del ser de las primeras, entonces hay una distinción entre Dios, la mente divina y la creación. En efecto, la teología de Eriúgena no sería un panteísmo cristiano. La teología natural de Eriúgena afirma la unidad de todos los seres y, al mismo tiempo, la distinción mediante las ideas puras que dan su ser a las criaturas. Además, la realidad para Eriúgena es armoniosa, la unidad de los contrarios. Dios crea mediante el principio de la armonía un universo coherente, concorde y consonante.

> M. —Atiende, pues, a este raciocinio: ¿Qué te parece? ¿Existía Dios antes de que hiciese todas las cosas?
>
> A. —Me parece que existió.
>
> M. —Por tanto, el hacer era para Él algo accidental. Porque lo que no es coeterno con Él ni esencial, o es algún ser que está fuera de Él a algún accidente para Él.
>
> A. —No creería yo que hubiese algo aparte y fuera de Él; en Él están todas las cosas, y fuera de Él no hay nada. Tampoco tendría la temeridad de atribuirle accidente alguno, pues entonces no sería simple, sino que habría en Él composición de esencia y accidente. Porque, se entiende que está con Él algo que no es Él, o le adviene algo accidentalmente, de cierto no es infinito ni simple, cosa que la fe católica y la recta razón niegan.

> Ambas profesan que Dios es infinito y más que infinito, simple y más que simple (pues es la simplicidad de todos los seres simples), y creen y entienden que con Él no hay nada, porque Él es el conjunto que abarca todas las cosas que son y las que no son y las que pueden ser y las que no pueden ser, y las que parecen serle contrarias y opuestas, por no decir semejantes o desemejantes, la oposición de los opuestos, la contrariedad de los contrarios. A todos esos extremos los abraza y reduce a concordia con una hermosa e inefable armonía. Pues las cosas que en las partes del universo parecen ser opuestas y contrarias y discordar entre sí, consideradas dentro de esa armonía universal, se hallan en acuerdo y consonancia.[63]

Así pues, el principio pitagórico de la unión de los contrarios (*coincidentia oppositorum*) según la consonancia, conformidad y concordia material se incorpora en la teología natural cristiana. La idea pitagórica de la unidad de los contrarios en la infinitud de Dios reaparecerá con una fuerza original y creativa en Nicolás de Cusa, el llamado cusano, en su obra magistral la *Docta ignorantia* (1440), no sólo como una concepción de un universo infinito que se anticipa a la visión bruniana de un cosmos vivo, sin límites e infinitos soles, sino como un misticismo pitagórico-cristiano fundamentado en la armonía de los contrarios del mundo infinito. En la cosmología de Eriúgena, la Tierra está en el centro de universo, la Luna, el Sol, Saturno y las estrellas fijas giran alrededor de ésta, mientras que los demás planetas, Mercurio, Venus, Marte y Júpiter, dan vueltas en torno al Sol. Y las únicas distancias fijas son las que hay entre la Tierra, el Sol, Saturno y la esfera de las estrellas, mientras que las demás son variables. Por tanto, la teoría de la música planetaria deriva variaciones tonales que entonan una armonía móvil:

> Así, se encontrará una octava, como parece a los sentidos de los mortales, en los puntos por encima del Sol y en los lugares que están por debajo de él. El Sol está unido a la Esfera por una octava. Y primero tiene una cuarta con la Luna: el Sol produce un tono con Venus, Venus otro tono con Mercurio, la Luna un semitono con Mercurio. Pero suena una quinta en los mismos espacios cuando Venus produce un tono con el Sol, Mercurio un tono con Venus, la Luna un semitono

> con Mercurio, y la esfera de la Luna otro. Adviértase que estos tonos, puesto que se calculan desde la Tierra hasta una esfera (tal como el tono de la Tierra a la Luna) no están en las proporciones de las notas [*vocum*], sino en los intervalos de los lugares de los tonos, de los que hay muchas especies. Por lo tanto, por los tonos [comprendemos] los intervalos de los astros, por ejemplo, a qué distancia está uno de otro y a qué distancia está la Luna de la Tierra. Estos tonos varían según la diversidad de las órbitas y los círculos. […] Por consiguiente, igual que en un órgano no se considera en qué lugar está un tubo, pero según qué tipo de voz tenga, y a cuántos y a qué otros se una, y qué proporciones forme un tubo cualquiera cuando se acopla con otros diferentes, ello crea armonías diferentes; aun así, no es la posición de los astros sino su sonido lo que conforma la armonía celeste.[64]

Más aún, la continuidad del principio de la armonía se conecta con la concepción cristiana del amor de Dios a todas sus creaturas. El amor divino es una categoría ontológica que coadyuva de manera paralela a la unificación de la armonía universal. El amor divino se manifiesta como armonía universal y la armonía universal es una manifestación del amor divino:

> En primer lugar, pues, oye esta definición del amor: el amor es la conexión y el vínculo con el que la totalidad de todas las cosas se unen entre sí con una amistad inefable y una unidad indisoluble. También se le puede definir así: el amor es el fin y reposo del movimiento natural de todas las cosas que se hallan en movimiento, más allá del cual ya no hay ningún movimiento en la creatura… Con razón, pues, Dios es llamado amor, porque es causa de todo amor y se difunde a través de todas las cosas y recoge todas las cosas y vuelve a sí en un inefable movimiento de retorno y es término de los movimientos amorosos de toda creatura. La misma difusión de la naturaleza divina en todas las cosas que están en ella y de ella proceden, se dice que es amor, no porque se difunda en modo alguno lo que carece de todo movimiento y lo llena todo, sino porque difunde a través de todas las cosas la mirada de la mente racional [y mueve a la vez, por ser causa de la difusión y del movimiento del alma] para que busque y encuentre y, en lo posible, entienda a aquel que llena todas las cosas para que existan

> y con el pacífico abrazo del universal amor une a todas las cosas en una unidad inseparable, que es lo que es El mismo, y los retiene inseparables entre sí.[65]

La teología natural de Eriúgena contribuyó con una metodología basada en la razón y el misticismo devocional fundamentado en el amor. Ciertamente, su pensamiento se aleja de la ortodoxia y explora, mediante el intelecto del alma, las posibilidades positivas y negativas para entender el infinito de la naturaleza unitaria. La incorporación del principio de la armonía universal en su pensamiento teológico constituye una tendencia integradora y una conexión con el pensamiento pitagórico. De manera similar a Boecio, hay un nuevo proceso teorético de la cohesión del principio de la armonía dentro de la especulación teológica cristiana.

Ikhwan al-Safa': El laúd y sus correspondencias musicales

> La motivación que llevó a los filósofos a establecer el grosor de cada cuerda en la proporción de 4:3 con el de la cuerda que está por encima. Se explica por el hecho de que querían imitar la ciencia del Creador –grandes son sus alabanzas– y reproducir los signos de Su arte en las producciones naturales.
>
> *Ikhwan al-Safa': Rasa'il,* cap. 10,
> Las cuerdas del laúd y sus paralelos.

Los Hermanos de la Pureza (*Ikhwan al-Safa'*) fue una comunidad de filósofos de Basora en Irak, que contribuyó con una obra enciclopédica (*Rasa'il*) en cincuenta y uno o cincuenta y dos volúmenes. El *Rasa'il* fue una de las composiciones filosóficas y científicas más relevantes en el mundo musulmán y todavía es una fuente de estudios en la actualidad. Los Hermanos de la Pureza procuraron recuperar la herencia grecorromana que vertieron en su obra monumental para reunir todo el saber humano. Su pensamiento se caracteriza por la enseñanza de la filosofía perenne fundamentada en la revelación de los maestros espirituales de todos los tiempos y regiones. Hermes Trismegisto, Zarathustra, Abraham, Pitágoras, Platón, Jesús y Mahoma representan fases del conocimiento revelado a la humanidad. En este sentido, esta comunidad de filósofos "herméticos", en tanto que enseñaron una doctrina con aspectos compartidos al hermetismo: como la existencia

de un único Dios, la idea de que el ser humano es un microcosmos —que debe regresar mediante la sabiduría y la virtud a la esfera divina—, y el universo es un macrocosmos jerarquizado en distintas dimensiones o niveles del ser.[66] En relación con la ciencia de la música, los Hermanos de la Pureza siguieron la tradición pitagórico-platónica de las correspondencias musicales con los demás ámbitos de la existencia: el mundo fisicomatemático, el mundo del alma, el mundo celeste y divino. Desde esta perspectiva, el laúd es una síntesis de todos los principios que gobiernan los mundos:

> Volvemos al tema que estamos tratando y decimos: los filósofos músicos se limitaron a cuatro cuerdas para el *ud*, ni una más ni una menos, de manera que sus producciones son comparables a las cosas naturales que están bajo la esfera de la Luna y según la imagen de la ciencia del Creador —Él sea exaltado—. Esto lo hemos expuesto en el tratado sobre aritmética. En efecto, la primera cuerda es comparable al elemento fuego, y su sonoridad corresponde al calor y su intensidad. La segunda cuerda es comparable al elemento del aire, y su sonoridad corresponde a la suavidad del aire y su dulzura. La tercera cuerda es comparable al elemento agua y su frescura. La cuarta cuerda es comparable al elemento de la tierra, y su sonoridad corresponde a la pesadez de la tierra y su densidad. Estas cualidades diversas se atribuyen a los cuerpos en función de sus relaciones locales y los efectos que sus notas ejercen en las combinaciones de los temperamentos de quienes las escuchan. En efecto, la sonoridad de la primera cuerda refuerza el humor de la bilis amarilla, aumenta su vigor y su efecto; posee una naturaleza opuesta a la del humor de la flema y la suaviza. La sonoridad de la segunda cuerda refuerza el humor de la sangre, aumenta su vigor y su efecto; posee una naturaleza opuesta a la del humor de la bilis negra; la refina y la hace más suave. La sonoridad de la tercera cuerda refuerza el humor de la flema, aumenta su fuerza y efecto; posee una naturaleza opuesta a la de la bilis amarilla y es adecuada para contrarrestar su irascibilidad. La sonoridad de la cuarta cuerda refuerza el humor de la bilis negra, aumenta su vigor y su efecto; es opuesto al humor de sangre y atenúa su calor.[67]

En la teoría musical de los Hermanos de la Pureza, continúan los axiomas o postulados pitagóricos que la clave del universo es el número, el ritmo y

la armonía. Las deducciones que se pueden derivar de este cuerpo axiomático fundamentan todas las correspondencias presentes en un instrumento musical, especialmente en el laúd de acuerdo con los filósofos de la música árabes y persas. El razonamiento analógico permite construir las conexiones conceptuales entre la teoría musical con otros conjuntos teoréticos como la doctrina médica de los cuatro humores de Hipócrates, el alfabeto árabe de veintiocho letras, la ética y psicología en función de las escalas musicales, la doctrina de los cuatro elementos de Empédocles y el sistema geocéntrico de Ptolomeo. Finalmente, el sistema pitagórico de correspondencias musicales en todos los órdenes del ser opera de acuerdo con una concepción simétrica del mundo en sus estructuras: musicales, médicas, psicológicas y astronómicas. El sistema de pensamiento de los Hermanos de la Pureza muestra no sólo una adecuación de las ideas pitagóricas en sus teorías musicales y simbolismo en sus instrumentos musicales árabes y persas, sino también un sistema de pensamiento musical que desarrolla hasta las últimas consecuencias las analogías, correlaciones y equivalencias de las notas musicales con las demás ciencias.

Ibn al-'Arabī: el poder del aliento del todo misericordioso

¡Qué maravilla!, un jardín en medio de tanto fuego.
Mi corazón acoge cualquier forma:
prado para gacelas y refugio para el monje,
templo para los ídolos, Kaaba para el peregrino
es las tablas de la Torah y el libro del Corán,
sigo la religión del amor solamente
adonde sus camellos se encaminan,
que amor es mi doctrina y mi fe.
Ibn al-'Arabī, *El intérprete de los deseos*, Poema XI.

Muḥammad b. 'Alī b. Muḥammad b. al-'Arabī al-Ṭā'ī al-Ḥātimī nació en Murcia el 28 de julio de 1165 (17 del mes del Ramadán del año 560 de la Hégira) en el cobijo de una familia bien acomodada. Su padre fue murciano y su madre bereber; ibn al-'Arabī fue el primogénito, el único varón y tuvo dos hermanas. En 1173, su familia se muda a Sevilla tras la ocupación de Murcia por los almohades. Durante este tiempo estudia el Corán, el *Tafsir*

coránico, la tradición formada por los hechos y dichos del profeta (*Hadith*), la ley coránica (*Sha-ri'a*), gramática y retórica. Seis años después, nuestro insigne poeta tuvo un encuentro con Abu-l-Wahid ibn Rušd (Averroes) en Córdoba, porque se decía que ibn al-'Arabī tenía dones proféticos. De regreso en Sevilla ocurre un momento decisivo en su vida cuando es iniciado en la vía sufí, la senda mística del islam, en 1184. Años después, viajó a Túnez donde conoció al maestro sufí al-Mahdawi y se reunió con al-Khandir. En la ciudad de Fez, ibn al-'Arabī relata que vivió una experiencia mística del ascenso nocturno y un acceso a la estación de la luz, por lo cual escribe el *libro del viaje nocturno* (*Kitab al-Isrâ'ilâ Maqâm al-Asrâ*) el año de 1195. El próximo año Dios le revela que él es el sello de la santidad mahometana y escribe por mandato divino su tratado *Los lugares del ocaso de las estrellas* (*Mawâqui' al-Nujûm*). Transcurridos cuatro años, alcanza la estación de la proximidad o identidad suprema en Marraquech y luego viajó a la Meca, lugar donde conoció a Nishâm (Armonía), una hermosa joven cultivada y espiritual, quien lo inspiró a redactar su recopilación de poemas *El intérprete de los deseos ardientes* (*Tarjumân al-Ashwâq*). Desde el año 1215 al 1219 aproximadamente, permaneció en Malatya, Anatolia, como invitado del rey Kaykaus, de quien predice su victoria sobre los cristianos en Antioquía. Posteriormente, Ibn al-'Arabī viajó a Damasco por la invitación de su soberano al-Malik al-'Adil en 1223. A partir de este momento, sus viajes concluyen y en esta ciudad termina de componer su destacada obra de las *Aperturas espirituales* (*Futûḥât al-Ḥikam*) y redactó su libro de las *Gemas de las sabidurías* (*Kitâb Fusûs al-Ḥikam*). Ibn al-'Arabī falleció el 10 de noviembre de 1240 (el 22 del mes de *rabī'* del año 638 de la Hégira) a los setenta y cinco años en la ciudad de Damasco. En dicha ciudad, reposan sus restos dentro de la mezquita que lleva su nombre junto al monte Qāsiyūn. Su mezquita se convirtió naturalmente en un lugar de peregrinación y quienes visitan su tumba suelen declarar con reverencia: "Éste es el océano de los árabes".

Una oración que ibn al-'Arabī acostumbraba salmodiar podría describir su postura doctrinal y religiosa: "hazme entrar, oh Señor, en las profundidades del océano de tu unidad infinita".[68] La doctrina de ibn al-'Arabī es la unidad de Dios que en términos filosóficos se expresaría "la unidad del ser" o "la unidad de la existencia" (*waḥdat al-wuŷūd*). Esta expresión sintética nuestro pensador no la acuñó personalmente, pero tanto sus dis-

cípulos como sus detractores la emplearon en ocasiones para referirse a su enseñanza y, con el paso de los siglos, terminó utilizándose para identificar el sistema de Ibn al-'Arabī.

Su sistema se fundamenta en la proposición: "no hay en el ser, sino Dios". De acuerdo con la ontología de ibn al-'Arabī y su escuela, en esta cosmovisión sufí hay cinco planos del ser. La estructura de cada una de estas dimensiones o planos (*ḥaḍarāt*) consiste en una presencia o modo ontológico de la realidad absoluta en su manifestación:[69] 1. El plano de la Esencia (*ḏat*), el mundo de la absoluta ausencia de manifestación (*al-gayb al-muṭlaq*) o el Misterio de misterios; 2. El plano de los Atributos y Nombres, la Presencia de la Divinidad (*ulūhiyya*); 3. El plano de las Acciones, la Presencia del Señorío (*rubūbiyya*); 4. El plano de las Imágenes (*amṯāl*) y la Imaginación (*jayāl*), y 5. El plano de los sentidos y la experiencia sensible (*mušāhada*). El primero se refiere a lo Absoluto antes de manifestarse como Dios; este plano es en realidad adimensional, silencioso y está más allá del conocimiento. El Misterio último es sagradísimo y de ahí proviene toda realidad. El plano de los Atributos y Nombres de Dios son las categorías ontológicas con las cuales se reviste la realidad, siendo uno la Belleza que contemplamos como la de un ocaso o el racimo de joyas brillantes que adornan la bóveda celeste. El plano de las acciones constituye la conciencia divina donde ocurre el paso continuo de los arquetipos espirituales o las ideas puras inactivas a las ideas puras activas que actualizan y crean constantemente el mundo. Así, por ejemplo, en la conciencia divina está la idea perfecta y universal del mundo que pasa a manifestarse mediante una emanación a través del mundo imaginal hasta su materialización como el mundo fenoménico e individual. El mismo proceso cosmológico se aplica a todos los seres pasando de ideas puras universales y particulares a seres materiales y contingentes. Todos los seres contingentes existen por la necesidad de su existencia en la conciencia divina. Una paradoja divina que reconcilia el proceso cosmológico de una realidad que está eternamente recreándose. El cuarto plano consiste en un estado dimensional intermedio, fronterizo y difuso entre los tres primeros que son de orden completamente espiritual y el último que es el plano de lo material.

Según William C. Chittick, hay cuatro maneras de acercarse a la estructura del ser que propone la doctrina sufí de Ibn al-'Arabī: 1. El ordenamiento temporal (anterior y posterior); 2. Espacial (superior e inferior);

3. El cualitativo (mayor o menor excelencia); y 4. De acuerdo a las veintiocho letras del alifato.[70] Nosotros exploraremos la última aproximación al pensamiento de nuestro autor aquí estudiado por su relación con el sonido y la música. El tema teológico de la creación es un punto teorético fundamental, pues era parte del debate en la teología natural del mundo islámico si el universo es creado o eterno, ya sea por la lectura del Corán o Aristóteles, para quien el mundo es eterno. Ibn al-'Arabī reconcilió la tradición revelada que recibe y la escuela peripatética que afirma la eternidad del mundo. Su argumentación simplificada razona que la realidad fenoménica consiste en una creación continua; es decir el mundo existe desde siempre en la conciencia divina, pero el proceso creativo jamás termina, pues los innumerables seres contingentes se actualizan constantemente. Así pues, mientras todos los seres ya existen desde siempre en la conciencia divina como arquetipos perfectos y necesarios, éstos pasan a la existencia contingente mediante el poder creador de la Palabra Divina y el Aliento del Todo Misericordioso.

Un aspecto que destaca en este sistema teológico consiste en la integración coherente tanto de la tradición filosófica peripatética, platónica y neoplatónica como de la tradición teológica y mística sufí. Ahora bien, podríamos preguntar: ¿qué causó que lo Absoluto se manifieste? Si el ser necesario ya es de por sí autosuficiente ¿Qué necesidad hay de que se manifieste como el universo? En términos más propios de nuestro autor, ¿cuál es la causa por la que lo Absoluto se refleja en su espejo para formar la imagen del universo? La respuesta que propone Ibn al-'Arabī es el amor.

El movimiento más básico y primigenio que trocó todo en devenir fue el amor divino e infinito. El tránsito del mundo ideal y todos sus seres y moradores en la consciencia divina pasó a la existencia material por la fuerza del amor. El mundo ideal se encontraba estático y en reposo, de manera oculta e inexistente y el amor encauzó el traslado hacia un mundo material en movimiento y devenir, que está manifiesto y visible. En otras palabras, el amor es el principio que impulsa a lo Absoluto para iniciar el proceso de la creación del universo:

> El movimiento más básico y primigenio fue el paso del mundo del estado de inexistencia [o sea el estado arquetípico], en que se hallaba en reposo, al estado de existencia. Ésta es la razón por la cual se dice

> que la realidad de la existencia es un movimiento a partir del estado de reposo. Y el movimiento que da existencia al mundo es un movimiento de Amor. Es lo que indica claramente el Apóstol cuando dice [transmitiendo las palabras de Dios]: "Era Yo un tesoro oculto, y *amé* ser conocido". De no ser por ese Amor, el mundo nunca habría aparecido en esta existencia concreta. En este sentido, el movimiento del mundo hacia la existencia fue un movimiento de Amor que le dio existencia… Y el mundo, por su parte, *ama* verse en la existencia como se veía en el estado de reposo arquetípico. De este modo, sea cual sea la perspectiva desde la que se lo considere, el movimiento del mundo del estado de inexistencia arquetípica hacia la existencia concreta fue un movimiento de Amor, tanto por parte de lo Absoluto como por parte del propio mundo.[71]

Ibn al-'Arabī concibe el proceso creativo como un movimiento de amor que se personifica en el Aliento del Todo-Misericordioso, cuya corriente de comunicación, articulación y vibración se manifiesta en todas las dimensiones de los mundos y sus moradores. La Palabra Divina requiere el hálito para llamar a los seres a la existencia mediante la palabra ¡sé!:

> El ser divino se ha dado el nombre de Todo Misericordioso (*rahman*), pues está dotado de un hálito o aliento (*nafas*) mediante el cual suspira o espira (*naffasa*) a Sus siervos. Es en esta explicación como se manifiesta en el mundo y, por esta razón, Dios genera el Universo con Su palabra: "¡Sé! (K*u*N)".

El proceso creativo y la palabra divina están interconectados, ya que Dios nombra a los seres posibles para que se proyecten en su creación manifiesta. La palabra divina se combina con el aliento misericordioso para que puedan sonar las palabras. En esta analogía entre el hálito divino y el humano, las letras y sonidos del alfabeto árabe se identifican con los diversos estratos del ser. Pero estas letras no se ordenan de acuerdo con la usual secuencia gramatical, sino que se organizan por su mayor o menor profundidad de pronunciación en el aparato fonador humano. La jerarquía del ser comienza con el hiato de la letra *hamza* que pasa por las sílabas palatales y dentales hasta llegar al punto de articulación más lejano en los sonidos labiales. Así

pues, la primera letra o sílaba (*hamza*) simboliza el tránsito del silencio absoluto al primer sonido de la creación y la última sílaba (*wāw*) representa el límite más superficial y exterior de la realidad. La combinación de la primera sílaba y la última forman el pronombre Él (*huwa*) en árabe, que se refiere a la esencia trascendente en su forma de Señor del universo.

En el siguiente modelo del alfabeto árabe, se muestran los grados que simbolizan las veintiocho letras sagradas:[72]

LETRA	NOMBRE	TRANSCRIPCIÓN	VALOR FONÉTICO	GRADO Y SÍMBOLO
ء	(hamza)	Oclusión glotal	[ʔ]	Cálamo: Primer Intelecto
ه	(hā')	h	[h]	Tabla: Alma Universal
ع	('ayn)	ʿ	[ʕ]	Naturaleza
ح	(ḥā')	ḥ	[ħ]	Materia Universal
غ	(ghayn)	ġ (también gh)	[ɣ]	Cuerpo universal
خ	(ḫā')	ḫ (también ẖ, j)	[x]	Forma universal
ق	(qāf)	q	[q]	Trono
ك	(kāf)	k	[k]	Pedestal
ج	(jīm)	ǧ (también j)	[ʤ]	Cielo sin estrellas
ش	(šīn)	š (también sh)	[ʃ]	Cielo de las estrellas fijas
ي	(ŷā)	y/*ī*	[j]/[iː]	Saturno. Sábado. Abraham
ض	(ḍād)	ḍ	[dˤ]	Júpiter. Jueves. Moisés
ل	(lām)	l	[l]	Marte. Martes. Aarón
ن	(nūn)	n	[n]	Sik. Domingo. Idrīs
ر	(rā')	r	[r]	Venus. Viernes. José
ط	(ṭā')	ṭ	[tˤ]	Mercurio. Miércoles. Jesús. Juan Bautista
د	(dāl)	d	[d]	Luna. Lunes. Adán.
ت	(tā')	t	[t]	Fuego
ز	(zāy')	z	[z]	Aire
س	(sīn)	s	[s]	Agua
ص	(ṣād)	ṣ	[sˤ]	Tierra
ظ	(ẓā')	ẓ	[ðˤ]	Minerales
ث	(ṯā')	ṯ	[θ]	Vegetales
ذ	(ḏāl)	ḏ (también dh, *ð*)	[ð]	Animales
ف	(fā')	f	[f]	Ángeles (hechos de luz)
ب	(bā')	b	[b]	Genios (hechos de fuego)
م	(mīm)	m	[m]	Seres humanos (hechos de barro)
و	(wāw)	w/*ū*	[w]/[uː]	Estaciones espirituales

En el sistema del pensamiento de ibn al-'Arabī, la misericordia, el hálito y el amor de Dios se unifican en las fases del proceso creativo. La idea teológica de que Dios era un tesoro oculto y amó ser conocido constituye el centro de la teología de nuestro pensador. A partir de la orden divina que proclama, por decirlo así, al oído de todos los seres posibles su manifestación material, las letras son los constituyentes elementales que forman las innumerables palabras divinas que corresponden con los infinitos seres singulares. Cada una de las letras personifican por su sonido y articulación fases de la creación y planos del ser. Todos los seres tienen su correspondencia con el sonido de las letras propias, de acuerdo con su grado en los planos o dimensiones del ser. Así como las letras forman las palabras, también los elementos forman la materia prima de todos los seres corpóreos:

> Las letras constituyen la materia prima de las palabras, al igual que el agua, la tierra, el fuego y el viento conforman la materia prima necesaria para garantizar la existencia de nuestro cuerpo. Después, Él insufló en el cuerpo el espíritu "creado por la orden" y fue el hombre, de igual modo que los vientos prestos para ello, aceptaron el aliento del espíritu "creado por la orden" y fue un *ŷinn*. Así también, cuando las luces estuvieron dispuestas, aceptaron el aliento del espíritu "creado por la orden", y fue un ángel.[73]

En términos generales, la teoría del conocimiento de ibn al-'Arabī se fundamenta en la sentencia quien se conoce a sí mismo conoce a su Señor. Hay tres niveles principales de conocimiento: sensorial, racional y revelado. Dado que toda la realidad tiene por fundamento lo Absoluto, todo el conocimiento finalmente consiste en una autorreferencia que se sintetiza mediante la idea de la unidad del conocimiento: el conocedor, el objeto conocido y el conocimiento son uno y lo mismo. La idea filosófica de la *coincidentia oppositorum* está presente de una manera única y original en la doctrina teológica de nuestro pensador sufí, puesto que la realidad se muestra con un conjunto de pares de opuestos que se unifican entre sí en la infinitud de lo Absoluto: unidad y multiplicidad, no manifestación y manifestación, interior y exterior, luz y oscuridad, idealidad y materialidad, necesidad y contingencia, silencio y sonido.

Rumi: la danza de los átomos en el océano del amor infinito

> Son varios los caminos que llevan a Dios, yo he escogido el camino de la danza y la música.
>
> Ŷalal ud-dín Rumi

En Balij, Jorasán, la antigua ciudad de Bactriana, Ŷalal ud-dín Rumi nació el 30 de septiembre de 1207. En una provincia que vio el florecimiento de grandes espíritus como Ferdusi, Avicena y Algacel. Provenía de una familia acomodada y dedicada al estudio del Corán. Su abuelo, Ahmad Jatibi, y su padre, Baha ud-dín Muhammad ibn al Husain al-Jatibi al-Baqri, fueron estudiosos de teología y filosofía. Ante el conflicto entre fe y razón, su padre siguió los argumentos de Algacel en contra de los filósofos racionalistas y favoreció el conocimiento revelado y los preceptos del islam. Por la invasión mongola, hacia 1220 su familia se mudó de Balij a Nishapur, donde conoció al poeta sufí Farid ud-dín Attar. Después, su padre llevó a su familia a Bagdad; de ahí partió hacia la Meca, y luego a Azranyán y Larenda, donde Baha recibió el patronazgo del gobernador Amir Musa para construir un colegio.

La familia de Baha se estableció en Larenda durante siete años y su hijo Rumi se casó. Después, Baha se trasladó a Konya alrededor de 1229 por una invitación del sultán. Parece ser que, durante todo este tiempo, el padre de Rumi se dedicó a educar a su hijo en la ley islámica, la jurisprudencia, entre otros estudios, de manera intensiva. Dos años después, murió el padre de Rumi y lo sucedió en la enseñanza por orden del sultán. Posteriormente, viajó a Alepo para continuar estudiando y se desplazó a Damasco en el tiempo que Ibn al-'Arabī se encontraba en el ocaso de su vida. Cuando regresó a Konya, siete años después, enseñó teología y alcanzó rápidamente mucha fama y una gran cantidad de discípulos entre los años 1240 y 1244.

En este último año, el encuentro de Rumi con el sufí errante Shams de Tabriz fue decisivo en su vida y formación espiritual, porque durante mucho tiempo había estado buscando un maestro que lo guiara en la vía del misticismo. A partir de ese momento:

> […] el estudioso profesor ortodoxo de teología dejó de enseñar y, para desengaño de gran número de sus discípulos, se convirtió en un devoto apasionado de Shams. La persona [Rumi] que siempre había mirado

> la música como indeseable, se convirtió ahora en un gran amante de ella. Pasaba horas escuchándola y bailando en éxtasis".[74]

Rumi comenzó a experimentar en la declamación poética y la audición de la música un camino interior que dirigía hacia el autoconocimiento y la experiencia mística. La amistad entre maestro y discípulo duró alrededor de seis meses hasta que algunos discípulos celosos comenzaron a perjudicar dicho vínculo. Dándose cuenta de esta situación incómoda, Shams fue a Damasco, pero Rumi envió a su hijo para traerle de vuelta. De regreso, Shams volvió a notar la negatividad de los seguidores de Rumi y desapareció de una manera repentina. Su desaparición está envuelta en brumas inciertas, pues los rumores decían que éste había sido asesinado.

Tras la desaparición del maestro, Rumi compuso su obra el *Diván de Shams Tabrizí*, donde presentó una visión de su amigo y maestro como una hipóstasis del amor divino, y practicó intensamente el *sema*, la ceremonia sufí de los danzantes girovagos, por consejo de Shams. Poco tiempo después de la desaparición de su maestro, Rumi escuchó anonadado los martillazos musicales de un herrero, llamado Salah ud-dín Zarkob, por quien sintió una espontánea amistad. Este episodio pitagórico en la vida de Rumi fue significativo, porque encontró en el herrero a un amigo espiritual y discípulo que lo acompañaría durante su vida. Incluso escribió para él decenas de poemas con enseñanzas espirituales.

Rumi siguió la doctrina de la unidad de la existencia y vivió su espiritualidad en la búsqueda y el encuentro perene de la revelación de la propia alma y la experiencia mística (*fanâ)* a través de la meditación en el verso, la danza y la música. Un sendero emotivo lleno de alegrías y tristezas que lo encaminaron hacia la realización de la máxima extinción del ego limitado en el océano sin límites del amor divino. Toda la realidad es una manifestación de la unidad divina. En la vivencia musical, Rumi percibe la danza divina de los seres:

> Oh día, levántate, los átomos danzan,/las almas perdidas en éxtasis danzan,/al oído te diría dónde lleva la danza;/los átomos todos del desierto y el aire./sábelo bien, son como seres insensatos. Cada átomo, feliz o desgraciado, preso está de este Son del que no se puede decir nada.[75]

La unión mística con la unidad divina se encuentra más allá de la palabra, proviene de un silencio insondable e inenarrable, pero que el poeta-profeta intuye en todas partes la melodía secreta del ser. Debido a esto, la poesía inspirada despierta el verdadero anhelo flameante del alma de todo ser humano, el regreso a la única felicidad en la trascendencia divina. Para Rumi, el *ney* es el instrumento musical que mejor expresaba la sed de unión del alma con Dios.[76] Una idea metafísica que expresó mediante la canción de la caña en las primeras líneas de su obra *El Mathnawi*:

> Desde que fui cortada de mi cañaveral, mis lastimeras notas hacen llorar a hombres y mujeres. Busco a los de corazón desgarrado por la separación, pues sólo ellos entienden el dolor de esta añoranza. Anhela el día del retorno cualquiera que sea separado de su tierra natal. A coro con los que se regocijan o entristecen lanzo el mismo lamento. Cada cual lo escucha según propia comprensión, mas nadie ha desentrañado los secretos de mi interior. Mi secreto se encuentra en mi lamento, mas un ojo o un oído sin luz no pueden conocerlo…[77]

La canción de la caña constituye un alivio para esta estación del alma que lamenta el amor perdido y la separación, mientras encuentra el camino de regreso a la unidad divina. La mística de Rumi propone una purificación mediante la flama del amor divino para realizar la integración total con Dios. La verdadera realidad es interior y se oculta en el corazón, pues la materia depende del poder luminoso del alma. De acuerdo con su experiencia, Shams le mostró que mediante la música y la mística podía alcanzar nuevos horizontes en su propio interior, tanto que abandonó sus clases y comenzó a danzar y atender su interior. Rumi piensa que el amor es la respuesta al enigma:

> Cuando los que aman se reúnen, la forma es otra./Con el vino del amor, la ebriedad es otra./Aquella ciencia adquirida en la escuela/es una cosa y el amor es otra.[78]

De esta manera, expresa que el conocimiento de la erudición es incompleto y sujeción a las letras. Sólo el conocimiento del amor es capaz de unificar toda la dualidad y de traerla de vuelta en la unidad infinita. La ceremonia

de la danza sufí es una iniciación, donde el amor eleva al devoto hacia dicha unidad:

> El amor no es aquel que en todo instante te eleva/y debajo de ambos pies el polvo eleva./El amor es aquel que al entrar en el *sema*/te hace perder el alma y de ambos mundos te eleva.[79]

Para alcanzar esta elevación, el ser humano debe apostarle todo al amor, porque un corazón tibio se quedaría detenido en estaciones aquí y allá deambulando perdido y desorientado en los caminos de la existencia. La música y la danza son un camino que le recuerda al alma el dolor de su separación y, al mismo tiempo, le puede mostrar una vía para retornar a la vida de sabiduría y unión con el amor que es un océano sin fronteras. Rumi intuyó que la reunión consiste en la integración con uno mismo y toda la creación:

> Soy partícula de polvo ante la luz del sol. Soy el sol redondo. A las motas de polvo les digo: aquiétense y al sol le digo: muévete. Soy el rocío matutino y la respiración del atardecer. Soy el viento sobre la arboleda y la marea sobre el acantilado. Mástil, timón, vigía y quilla, también soy el arrecife donde encallan. Soy un árbol con un loro amaestrado en sus ramas. Soy silencio, pensamiento y voz, el tono musical de la flauta, una chispa en la roca, un destello en el metal. Soy la flama de la vela y la falena enloquecida a su alrededor. Rosa y ruiseñor perdido en su fragancia. Soy todas las especies del ser, la constelación que gira, la inteligencia al avanzar, la elevación, la caída. Lo que es y lo que no es. Quien conoce a Ŷalal ud-dín, Tú, el Uno en todos, dime quién soy. Di que soy Tú.[80]

Debido a que Rumi es una partícula de polvo ante la luz del sol, el viento en la arboleda y la marea en su vaivén, pudo declarar "no soy cristiano, ni judío, ni Gabr, ni musulmán, no soy del este ni del oeste, ni de la tierra, ni del mar. /…/ Mi lugar es sin lugar, mi huella sin huella. /…/".[81] Rumi siente que la unidad del ser trasciende toda dualidad. El sistema de pensamiento de Rumi se interpreta en ocasiones como un monismo o incluso como un panteísmo que se aleja de la ortodoxia por medio de la vía mística del amor,

la danza y la música. La concentración y la meditación de la danza llevaron al poeta sufí a concebir que la realidad física consiste en una teofanía de la unidad primigenia: el reconocimiento de la unidad en la diversidad y la diversidad en la unidad. La realidad toda es una danza de átomos y planetas y su tema musical es el amor divino que desarrolla el compás y el ritmo evolutivo del universo. El *sema* es una representación de las estaciones del alma que debe atravesar durante su viaje de regreso a casa. Al final del recorrido, el místico danzante reconoce la unidad de la existencia.

III. Renacimiento y barroco

El Renacimiento es un periodo histórico de gran florecimiento en las ciencias y las artes entre los siglos XV y el XVI. El espíritu renacentista inició principalmente en Florencia, Italia, pero rápidamente se difundió en las demás regiones de Europa. Como en cualquier época, siempre hay memorias de un pasado cercano y, al mismo tiempo, nuevas ideas que levantan la vista en el presente hacia el horizonte del futuro. Aunque el año 1453 se ha considerado el inicio de la modernidad, no podemos hablar de una ruptura brusca y abrupta del Medievo al Renacimiento, puesto que todo tránsito histórico en el pensamiento es un proceso paulatino y gradual, donde conviven las viejas ideas y creencias con las nuevas ideas y sentimientos.

El nuevo espíritu renacentista se puede percibir en precursores como Brunetto Latini, Dante Alighieri, Francesco Petrarca y Giovanni Boccaccio, quienes dieron un primer impulso a los tiempos venideros del humanismo. Durante dicho tránsito se conservan algunos aspectos medievales, pero otros se pierden. Por un lado, la teología, la lógica, la retórica y las abstracciones de la escuela medieval pierden su lugar privilegiado, y, por otro, las artes, la política y las ciencias de la naturaleza se alzan para ocupar el espacio principal en aras del conocimiento. Por esta razón, los signos y los vestigios del nuevo espíritu renacentista se encuentran difuminados desde antes de 1450: unas señales humanistas denotan el ímpetu por la investigación original y la renovación de la experimentación científica, la alegría de vivir, la sensualidad, la búsqueda incansable de nuevas fuentes y el arte de la impresión de libros permitió una mayor divulgación de las producciones intelectuales, el retorno a los panteísmos alejandrinos y al

naturalismo antiguo, la decadencia de la fe religiosa, el creciente escepticismo y las reformas religiosas de Erasmo, Lutero y Calvino.[82]

El Renacimiento constituyó un retorno no sólo a la cultura griega y romana, sino también a la cultura egipcia, persa y caldea mediante el estudio de pocas fuentes alejandrinas que se creían originales de dichas civilizaciones, como el *Corpus hermeticum* y los *Oráculos caldeos*. En este sentido, Marsilio Ficino y Pico de la Mirandola propusieron una restauración del cristianismo y la concepción del hombre mediante fuentes pitagóricas, platónicas y cabalistas, y Giordano Bruno enseñó un sistema panteísta dinámico en un sistema del mundo infinito. En este tiempo, comienzan a conocerse nuevas fuentes desconocidas en la Edad Media por intermedio de los árabes y judíos. Los refugiados expulsados del Imperio Bizantino viajaron hacia occidente por Italia y la región del al-Ándalus también constituyó una vía fundamental para el traslado de nuevos documentos hacia Europa. La influencia de árabes y judíos permitió un fortalecimiento de los autores griegos y latinos estudiados durante el Medievo. Además, con precursores como Roger Bacon, el método científico fructificó en las ciencias naturales de la medicina con Andrés Vesalio y Leonardo, en la física y la astronomía con Copérnico, Descartes, Galileo y Kepler. Asimismo, en la música, los teóricos, comentadores y compositores, como Zarlino, percibieron su propio tiempo como un resurgimiento de los ideales clásicos y las ideas filosóficas de los autores clásicos antiguos.

De acuerdo con el movimiento platónico de la época, Gioseffo Zarlino y Johannes Tinctoris consideraron que la música es la más relevante de todas las ciencias y que el conocimiento musical es necesario para la educación. La relación de la música renacentista y el humanismo fue distinta a las demás artes como la pintura y arquitectura que si tuvieron referencias reales y tangibles en esculturas y edificaciones griegas y romanas.[83] En el caso de la música, la tradición musical griega estaba en tratados musicales conocidos por un pequeño grupo de personas y su interpretación, por lo menos, desde tiempos de Boecio ya era casi ininteligible. La música renacentista se relacionó con el ideal clásico especialmente mediante la literatura clásica en los efectos de la música en el alma y los mitos de Apolo y Orfeo.

El humanismo renacentista se vinculó también con la música por los nuevos cambios estilísticos en los repertorios musicales tanto de la tradición sacra como de la tradición profana. Así pues, la música renacentista se

caracterizó por la composición polifónica que dio origen a nuevas formas, géneros y estilos, que, por un lado, adquirieron una nueva expresión en la liturgia católica y luterana, los motetes y misas palestrinianas, y, por otro, los madrigales italianos, los villancicos y la *chanson* francesa de la música secular. La influencia flamenca e italiana pronto se difundió por los demás países y comenzó un proceso de diferenciación en las prácticas musicales italianas, francesas, alemanas, inglesas y españolas. La diversidad de formas, géneros y estilos se separan unas de otras para aclarar la distinción entre lo religioso y lo profano, la monodia y la polifonía, lo vocal y lo instrumental, la notación musical y la elocuencia. A partir de este proceso de diferenciación entre la música sacra y profana, el ser humano tomó consciencia del espíritu renacentista y expresó mediante los nuevos estilos polifónicos sus ideas y sentimientos de su tiempo.[84] Una gran riqueza artística e intelectual que continuó floreciendo en el barroco con nuevas formas musicales, la teoría del bajo continuo y el sistema tonal desarrollado especialmente por el genio de Bach.

Marsilio Ficino: el uno, la estética y la armonía celestial

> La ratio de 2 a 1 llena los oídos con maravilloso placer por medio de la octava, la armonía más perfecta de todas.
>
> Marsilio Ficino, *Carta referente a la musica.*

Marsilio Ficino nació en 1433, en Figline, Italia. Estudió filosofía, teología y medicina, como su padre cirujano. Ficino adquirió una educación fecunda y su estilo literario creció rápidamente hasta dominar la forma del tratado, el diálogo y el arte epistolar tan propio del Renacimiento. Su producción intelectual se centró en comentar y traducir con una gran erudición las obras de la Antigüedad clásica. Algunos tópicos filosóficos y teológicos de su predilección fueron la dignidad del ser humano, su lugar en el universo y su destino divino.

Alrededor de 1456 comenzó a aprender griego con el propósito de estudiar la filosofía platónica en sus fuentes primarias y tradujo algunos textos al latín. En 1462, Cósimo de Medici donó una casa a Ficino en Careggi, cerca de Florencia, y entregó manuscritos griegos para traducir y comentar. En Florencia, Cósimo había conocido a un enviado de la Iglesia ortodoxa

oriental de nombre Jorge Gemistos, llamado Plethon, en una reunión de orden consular. Plethon aconsejó a Cósimo la idea de fundar una sociedad platónica florentina fundada en la filosofía perenne revelada por los teólogos antiguos Hermes Trismegisto, Zarathustra, Orfeo, Moisés, Pitágoras, Platón y Jesús, porque deseaba instaurar un gobierno neoplatónico. Un proyecto intelectual que Cósimo llevó a cabo con Marsilio Ficino para que tradujera el *Corpus Hermeticum*. Estos textos los terminó de traducir en 1464 antes de la muerte de su mecenas y después continuó con el *Corpus Platonicum*, que por primera vez se vertió a una lengua occidental. En los años siguientes, Ficino compuso su comentario al *Banquete* (*Symposium*) de Platón, después escribió su principal obra filosófica *La teología platónica* (*Teologia platonica*) y dedicó muchos años a traducir y comentar la obra de Plotino. Si bien es cierto que su pensamiento estuvo basado en los principios filosóficos de los autores y sus obras que tradujo y estudió, su erudición e influencia desde la capital de Renacimiento italiano fue decisiva para la divulgación del humanismo en Europa. Los teóricos de la música tuvieron un mayor acceso a la tradición pitagórico-platónica de la música mediante sus traducciones y comentarios acerca de la música celestial.

La metafísica musical de Ficino se fundamenta en la unidad primigenia. Aunque Ficino se ordenó sacerdote por la Iglesia católica, en términos generales su sistema de pensamiento se constituye por una cohesión de ideas y creencias religiosas cristianas concertadas con principios y conceptos propios del pitagorismo, el platonismo, el hermetismo, el neoplatonismo y la cábala. Por ello, Ficino solía entonar himnos órficos, teñía la lira *da braccio* y realizaba invocaciones mágicas a los planetas. En sus capítulos de *De vita coelitus comparanda*, describió las propiedades mágicas de la música, las cuales constituyen la base filosófica de sus ritos pitagóricos que, a su vez, coexistían con su fe y práctica cristiana. En una epístola dirigida a Domenico Benivieni, Ficino expresó su postura teórica respecto de la música como armonía de la mente:

> Marsilio Ficino a Domenico Benivieni, filósofo ilustre y maestro de música: Saludos.
>
> Platón piensa que la música no es otra cosa que la armonía: natural, en la medida en que sus poderes son consonantes con los poderes de la mente, y adquirida, en la medida en que sus movimientos son

> consonantes con los movimientos de la mente. Piensa que su reflejo es esa música que modula notas y sonidos para encanto de nuestros oídos. Cree que la musa Urania preside la primera y Polimnia la última. Hermes Trismegisto dice que ambas nos son asignadas por Dios, para que a través de la primera podamos imitar continuamente al mismo Dios en nuestras reflexiones y disposiciones y, a través de la última, podamos honrar regularmente el nombre de Dios en himnos y sonidos. Pitágoras acostumbraba a llamar maestro de música a quien había alcanzado ambas, y él y sus seguidores han reconocido esto en hechos y palabras.
>
> Saludos, pues, Domenico, maestro de música. Por lo que se refiere a tus antiguas preguntas sobre algunos de los principios de la música, realmente tú mismo conoces las respuestas. No obstante, puesto que así lo deseas, acepta de nuevo una breve aclaración sobre ello en nuestra carta.[85]

En esta breve exposición a Domenico sobre la música, Ficino sostiene que la armonía consiste en la afinación correcta de las razones interválicas que son consonantes a su vez con la mente, las ideas y las emociones, ya que sus estructuras tienen como fundamento la unidad primordial y el número. Además, encontramos aquí un eco de la filosofía hermética, cuando Ficino declara que el poder de la consciencia es capaz de conocerse a sí misma por medio de la reflexión y disposiciones y la música es el mejor medio para alabar la unidad primigenia; es decir la unidad de lo diverso que se expresa a sí misma como armonía universal. Así pues, Ficino aparece como un seguidor de la tradición pitagórico-platónica:

> Los seguidores de Pitágoras y Platón consideran el Uno mismo lo más perfecto y agradable de todo. A continuación, en importancia colocan la firmeza del Uno; luego, en tercer lugar, el verdadero restablecimiento del Uno; y, finalmente, un sencillo regreso al Uno. En el otro extremo, consideran la multiplicidad desconectada lo menos perfecto y lo más perturbador; en segundo lugar, se halla el movimiento hacia la multiplicidad, quiero decir, una multiplicidad que encuentra difícil regresar al Uno.[86]

La cosmovisión emanantista de Plotino está implícita en este pasaje citado. La estética musical en Ficino considera que las consonancias musicales son las más bellas y deseables, puesto que el oído disfruta los acordes consonantes y disgusta de las disonancias y cacofonías. Nuestro filósofo florentino afirmaba que esta disposición entre la mente, el oído y la armonía son un reflejo del Uno:

> […] se debe recordar que, en general, el oído es en todo lugar sosegado por la unidad y siempre ofendido por la dualidad, como lo es por la división. Y así, siempre, que percibe con la mayor claridad dos notas como dos, más dañado resulta. Pero cuando percibe esto menos, entonces surge una ofensa menor; y si es con la menor claridad, menos. Efectivamente, el oído anhela la unidad, puesto que es uno y también surge del uno; pero desea la unidad perfectamente fusionada a partir de lo múltiple y cohesionada en esa relación por la que logra naturalmente una cierta unidad de lo múltiple. Finalmente, puesto que el propio oído consta de una multitud de partes naturales que se fusionan plena y conjuntamente en una sola forma, acoge fácilmente a una serie de notas cuando coinciden perfectamente en una sola nota y se produce la armonía.[87]

De esta manera, Ficino argumenta que la consonancia, especialmente el unísono, consiste en una de las propiedades que distinguen el criterio de belleza que está cimentado en la unidad. El oído es un reflejo de la unidad de lo múltiple, porque su propia estructura es una unidad de distintas partes que operan conjuntamente para captar los sonidos y distinguir sus elementos como la altura y el timbre. La metafísica musical permite deducir el conocimiento de por qué la música nos afecta de un modo positivo o negativo en la mente y las emociones, sino también posibilita, a través de la mente armónica, la configuración de las razones matemáticas para afinar instrumentos musicales y componer adecuadamente música. Naturalmente, la belleza se extiende también al mundo celeste y sus causas numéricas:

> Hay quienes remontan esas cosas a un plano más elevado y, a la manera de los pitagóricos, quienes afirman una armonía celestial, derivan el principio de la armonía de algún poder celeste o de alguna

> correspondencia celeste. Y al aludir a su idea de que el alcance o la profundidad de las esferas celestes, así como sus intervalos y la rapidez y lentitud de sus movimientos, están determinados por esas proporciones que hemos descrito […].[88]

La doctrina de la armonía de las esferas es, para Ficino, un reflejo del Uno que se manifiesta según el número, la medida y proporción. Con todo, la metafísica musical de Ficino presenta un único principio que se manifiesta como música en todo el universo y que la máxima belleza es aquella que refleja la unidad trascendente. La estética musical platónica que restauró Ficino influyó en la concepción de la música renacentista y sus fundamentos teóricos.

Francesco Giorgi: la unidad de la armonía simbólica del mundo

> Cuando todas las cosas creadas son separadas y divididas en muchas porciones, permanecen disonantes a menos que a través de la debida armonía sean llevadas a la unidad. La consonancia, según la definen Boecio y Nicómaco, es la concordancia de voces iguales y desiguales reducidas a la unidad. Por tanto, la consonancia de este instrumento mundo es también una concordia de cosas iguales y desiguales reducidas a esa unidad primera, de modo que todas las cosas se regocijan en esa unidad, como Platón sostiene de manera sabia y profunda en el *Parménides*.
>
> Francesco Giorgi, *De harmonia mundi*, Canto I, tomo V, cap. 8.

Francesco Giorgi nació en 1466 en Venecia y se inició en la orden franciscana probablemente a temprana edad. Las principales obras que escribió fueron *De harmonia mundi* (1525) y *Problemata* (1536), esta última obra muestra una clara influencia neoplatónica florentina y un comentario al *Timeo* relacionada con la aritmología platónica y la teoría de la emanación armoniosa de Dios. Al igual que Marsilio Ficino y Pico de la Mirandola, Francesco Giorgi estudió la tradición de la sabiduría judía en la cábala y método numérico. Nuestro pensador franciscano utilizó su conocimiento de la aritmología platónica para el diseño de las proporciones de la iglesia de San Francisco de la Viña y su saber de la ley hebrea para aclarar la lega-

lidad del divorcio de Enrique VIII y Catalina de Aragón. Nuestro pensador veneciano falleció en 1540.

De manera paralela al desarrollo del método científico, la ciencia de la cábala cristianizada y la magia florecieron durante este periodo. Los fundamentos teóricos de la filosofía de la música de Giorgi se basan en los principios cabalísticos del árbol sefirótico. El pensamiento de Giorgi es simbólico, filosófico y religioso, pues los mismos capítulos de su magna obra *De harmonia mundi* se intitulan "canciones", "modos", "motetes", etcétera. El tópico pitagórico que domina todo su sistema de pensamiento es la armonía de toda la creación en todos sus planos o niveles desde el mundo elemental, el mundo celestial y el mundo angelical más allá de las estrellas fijas. Todo su sistema no consiste en las ideas y creencias de un pensador extravagante o excéntrico, sino en un reflejo del verdadero espíritu del renacimiento.[89] Giorgi realiza una síntesis coherente de las diversas teologías y filosofías de su tiempo, siempre desde una óptica cristiana descubre reminiscencias y confirmaciones de su fe religiosa en el pensamiento hermético, la exégesis cabalística, los himnos órficos, la numerología pitagórico-platónica, la cosmología astrológica y el neoplatonismo teúrgico de Plotino, Jámblico y Proclo. En palabras de Giorgi:

> Así pues, Platón y los otros pitagóricos, para demostrar que esta máquina es única a través de la Unidad suprema y está unida a través de la concordancia y la conformidad, reúnen las porciones iguales y desiguales de las cosas en sus proporciones y relaciones armónicas, afirmando que todas ellas proceden de la unidad y tienden a ella; y que se lo otorga a todas las cosas para que puedan ser una y aspiren a la unidad. Y todas esas cosas, dice Proclo en sus *Teoremas teológicos*, proceden del Uno, de manera que de continuo se apresuran a volver allí, coincidiendo con este Uno con tanta mayor concordancia cuanto mayor es su participación en él.[90]

La doctrina pitagórico-platónica de la unidad del ser continúa presente en nuestro autor. Los principios de la armonía, la consonancia, el número y la proporción se aplican a todas las regiones de la realidad, pero siempre con un telón cristiano en el fondo. Para Giorgi todo lo unitario tiende a dividirse y todo lo dividido tiende a retornar a la unidad de acuerdo con los

caminos dionisíaco y apolíneo. No está de más notar que el inicio de este fragmento recuerda que, durante este periodo histórico, con frecuencia no se veía a Platón como un gran pensador independiente y autónomo, sino como un pitagórico, porque durante el Medioevo se conocía sólo en latín el *Timeo*. Pero también podemos argüir con verdad que en la pintura de *La escuela de Atenas* (1509-1510) de Rafael Sanzio se observa un notorio protagonismo de Platón por estar en el centro de la obra junto a su gran discípulo y detractor Aristóteles. Mientras Platón apunta hacia el mundo de las ideas con su mano derecha, sosteniendo con la izquierda su *Timeo*, Aristóteles levanta la palma de su mano derecha hacia el mundo de las substancias al tiempo que sujeta su Ética. Una bella pintura que podría sintetizar la dicotomía de la historia del pensamiento humano entre un mundo ideal trascendente y un mundo material de substancias y accidentes.

Regresando a nuestro autor, la armonía del mundo se refleja también en el alma de acuerdo con el heptacordo; es decir, la escala diatónica en la afinación pitagórica:

> Puesto que Platón ha descrito mediante este heptacordo tanto el alma humana como la creación del mundo, debemos investigar de qué manera se adapta al alma humana. Primero suponemos que el alma, independiente de todas las leyes corpóreas, no es un número [cuantitativo]: por ello no está dividida ni multiplicada por partes, sino que es un número substancial, uniforme, independiente y racional, que supera con mucho cualquier cosa corpórea o material. Por eso su división no es según la forma de la materia, ni de las cosas viles y ordinarias, sino que procede de la causa eficiente (como dice Proclo). El alma es dividida por la medida perfecta de todas las cosas que el Creador siguió cuando dividió el universo en modelos inteligibles. Este tipo de división inmaterial, intelectual y no adulterada reside en el alma; es la perfección de toda substancia animada, el elemento generador de la multiplicidad que se encuentra en ella y bajo ella, y la conduce a un orden simple a través de la armonía.[91]

Si bien es cierto que aparece una tensión en la argumentación de Giorgi respecto de la relación del alma y cuerpo, ya que la primera es incorpórea y la otra corpórea ¿cómo, pues, pueden estar integradas? Una cuestión que ya

había sido discutida por la filosofía escolástica. Por su parte, Giorgi arguyó que ambos se mantenían unificados, tanto por el principio de la armonía como por el principio de vida (*nephes*), de manera consonántica hasta la disolución del cuerpo y el alma regresaba a su lugar de origen divino. Ahora bien, la dignidad del hombre, promulgada en el manifiesto renacentista intitulado *Discurso sobre la dignidad del hombre* (*Oratio de hominis dignitate,* 1486) de Pico de la Mirandola, reaparece en Giorgi con el mismo ímpetu renacentista. El ser humano es la síntesis perfecta del universo:

> El hombre, siendo la imagen más perfecta del mundo, contiene todas las cosas que están tejidas en el gran mundo, y en la misma proporción. Primero, el novenario de las centenas en su parte más baja, que es su cuerpo doble (como dice Platón); cada uno de estos dos cuerpos está compuesto de cuatro elementos, y tenemos así el cuerpo de los cuatro elementos alterables, y el incorruptible, que será después de la resurrección, de los elementos más nobles, no sujetos a corrupción, sumando ocho entre los dos cuaternarios. Para permitir que el cuerpo se cohesione en un conjunto y viva, hay dentro de él una única vida, a veces llamada alma, a la que los hebreos dan el nombre de *nephes* o espíritu vital.[92]

En el pensamiento musical de Giorgi, la tradición cabalística influyó sobremanera en la estructuración de las correspondencias musicales en la armonía del mundo, ya que, entre las diversas obras cabalística, recurre también al *libro de la creación* como una de sus fuentes de conocimiento. Por ello, la configuración de su sistema filosófico-musical consiste en una conciliación de la cosmovisión cristiana y las teologías del mundo antiguo con el nuevo espíritu humanista y renacentista. En el libro I, 4, presenta su metodología analógica para elaborar las correspondencias de los órdenes angélicos con las esferas fundamentándose en los autores clásicos, los padres y doctores de la Iglesia. Luego en I. 8. 21 explica cómo los planetas reciben sus poderes divinos de los diez *sefirot* y los Nombres de Dios. Una interpretación del modelo de correspondencias musicales de Giorgi es de la siguiente manera:[93]

NOMBRES DE DIOS	SEFIROT	ÓRDENES ANGÉLICOS	ESFERAS
Ehieh asher ehieh	Kether	Serafines	P. M.
Sem mephoras	Chokhmah	Querubines	Estrellas
Hivhv	Binah	Tronos	Saturno
El	Chesed	Dominaciones	Júpiter
Elohim	Gevurah	Virtudes	Marte
Ivhv	Tiphereth	Potestades	Sol
Elohim Zervaoth	Netzach	Principados	Venus
Ivhv Zevaoth	Hod	Arcángeles	Mercurio
Sadai, Elhai, Adonai, Melec	Yesod [Malkuth]	Ángeles	Luna [Elementos]

La asignación de tonos reales a estos grados ontológicos de la realidad no es parte de la labor intelectual de Giorgi. Su filosofía de la música consiste más en una visión unitaria, simbólica, religiosa y contemplativa fundada en la doctrina de la unidad armoniosa del ser, que una demostración rigurosa y exhaustiva fundada en la observación metódica de los movimientos celestes para calcular de los tonos planetarios, sus distancias entre sí y las consonancias como la de Ptolomeo y Kepler. La obra monumental *De harmonia mundi* influyó en la visión armónica del mundo no sólo en Italia, sino también en Francia y otras partes de Europa. Por ello, el pensamiento de Giorgi es uno de los más relevantes en la tradición pitagórica de la música.

Gioseffo Zarlino: la teoría musical anismática y orgánica

> [Yo, Zarlino,] definí la música de las esferas como la armonía que existe entre las cosas vistas y conocidas en los cielos; y eso incluye además las relaciones de los elementos. Puesto que estos estados, así como todos los demás, fueron creados por Dios, el gran Arquitecto, por medio de "número, peso y medida".
>
> GIOSEFFO ZARLINO, *Le institutioni harmoniche*, libro I, Cap. 6.

Gioseffo Zarlino nació en 1517 en Chioggia, una región próxima a Venecia. Al igual que Giorgi, Zarlino se ordenó sacerdote franciscano y fue el *maestro di cappella* de la basílica de San Marcos junto con sus compañeros organis-

tas Claudio Merulo y Andrea Gabrieli. En contraste con el pensamiento simbólico-musical de su paisano Giorgi, su investigación se concentró en la teoría práctica de la música. En la segunda mitad del siglo XVI, tanto la escuela veneciana de música como la de Adrián Willaert, maestro de Zarlino, constituyeron uno de los progresos más relevantes en la música instrumental y la creación de nuevas formas. La principal obra de Zarlino, *Le institutioni harmoniche*,[94] publicada en 1558 en Venecia, construyó las bases de la teoría musical renacentista y la teoría musical posterior. Para la composición de su gran obra, Zarlino se apoyó en las teorías del andaluz Bartolz*sica práctica* (1482), donde trata acerca de los principios armónicos fundamentales y las relaciones matemáticas de los sonidos. Zarlino falleció en 1590.

En términos generales, Zarlino expone varias divisiones tradicionales de la música: la música universal se subdivide en música mundana y música humana; también hay música de *canto fermo* (*piana*) o *figurato* (*misurata*); la música rítmica y la música métrica; la música particular se subdivide a su vez en música especulativa (o del teórico) y la música práctica (o del cantante). En el libro I, capítulo V, Zarlino distingue dos aspectos generales en la música: la *musica animastica* y la *musica organica*. La primera consiste en la armonía generada por la composición de varias cosas reunidas en un solo cuerpo y la segunda se refiere a la armonía formada por la conjunción de varios instrumentos y el canto. Evidentemente la primera categoría se refiere a la armonía del mundo físico y del mundo del alma en el ser humano, mientras que la segunda es la música práctica o ejecutada por los músicos. En relación con la música del alma y las esferas, Zarlino declara lo siguiente:

> Volviendo ahora a la música del alma [*musica animastica*] diremos que es de dos clases: celestial y humana. El tipo celestial no es sólo esa armonía que sabemos existe entre cosas vistas y conocidas de los cielos, sino que incluye también las relaciones de los elementos y el cambio de las estaciones. Se ve, digo, y se conoce en los cielos por las revoluciones, distancias y situación de las esferas celestes, así como por los aspectos, naturaleza y posición de los siete planetas: la Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter y Saturno. Pues es opinión de muchos filósofos antiguos, notablemente de Pitágoras, que la revolu-

> ción de una máquina tan inmensa a esa velocidad de ningún modo podría producirse sin producir algún sonido. Esta opinión, aunque rechazada por Aristóteles, fue no obstante preferida por Cicerón, en el libro VI de su *Republica*, siendo el anciano Escipión Africano responde al más joven. Este último pregunta: "¿Qué es ese sonido, tan fuerte y hermoso, que llega a mis oídos?". El anciano responde: "Es provocado por el impulso y el movimiento de las esferas, unidas por intervalos iguales, pero que no obstante se distinguen por proporciones determinadas. Los sonidos agudos mezclados con los graves crean armonías diferentes: pues un movimiento tan grande no podría producirse en silencio. Y la naturaleza ha dispuesto que los extremos de un final sonaran graves, y los del otro, agudos. Por lo tanto, el circuito más alto, el del cielo estrellado, que tiene la revolución más rápida, se mueve produciendo un sonido más alto y más fuerte; y el más bajo, el lunar, con un sonido más profundo". Así escribe Tulio, siguiendo la opinión de Platón, que, para mostrar que la armonía nace de esta revolución, imagina que en cada esfera se sienta una Sirena. Por una sirena se refiere nada menos que a alguien que canta a Dios.[95]

El eminente teórico Zarlino procura responder la pregunta implícita en su tratado cómo podría unificar artísticamente los sonidos diversos reducidos a consonancia, cuya solución teorética la consolidó en sus cuatro principios básicos: primero, la subordinación de la disonancia a la consonancia dentro del contextos tanto rítmicos como métricos; segundo, la creación de un equilibrio uniforme entre diferencia y similitud de dirección y perfil melódico en todas las voces independientes; tercero, el uso de modos específicos para gobernar las relaciones armónicas verticales entre las voces, y dentro de las cuales se colocan las cadencias principales de la obra; y, cuarto, el control sobre la diversidad rítmica por medio de sucesiones regulares de acentos fuertes y débiles.[96] Estos cuatro principios sintetizan la práctica musical renacentista y continúan siendo válidos para cualquier compositor que desee permanecer dentro del sistema del lenguaje tonal o modal tradicional. Más aun, la doctrina de la armonía de las esferas es, para Zarlino, una música fundamentada en el sistema geocéntrico ptolemaico y en la filosofía platónica, una doctrina musical que no le parece contraria a las santas escrituras:

> Pero ningún razonamiento nos convencerá mejor de que el mundo está establecido por la armonía, de que su alma misma es armonía, como dice Platón; o también de que los cielos giran movidos por sus inteligencias con armonía, como puede comprobarse por sus revoluciones, que son proporcionalmente más lentas o más rápidas con respecto a las otras. Esta armonía se conoce, asimismo, por las distancias de las esferas celestes, puesto que las distancias entre ellas (como muchos piensan). Están en proporción armónica: no mensurable por los sentidos, pero mensurable, sin embargo, por el razonamiento. Pues los pitagóricos, como enseña Plinio, midiendo las distancias de los cielos y los intervalos que hay entre ellos, averiguaron que la distancia de la Tierra a la primera esfera, la de la Luna, no era inferior a 126 000 estadios, y a esto lo llamaron el intervalo de un tono. (Pero me parece completamente irracional atribuir un sonido a la Tierra, sabiendo que las cosas que son por naturaleza inmóviles, como lo es la Tierra, no pueden generar armonía. Como dice Boecio, los sonidos tienen su origen en el movimiento.) Además, sitúan entre la esfera de la Luna y la de Mercurio el intervalo de un semitono mayor; entre Mercurio y Venus, uno menor; y entre Venus y el Sol, un tono más un semitono mayor. Dicen que el Sol dista tres tonos y un semitono de la Tierra: el intervalo llamado quinta. Y de la Luna al Sol calculan la distancia de dos tonos y un semitono, que constituye el intervalo de cuarta. Volviendo ahora a la secuencia principal, dicen que la distancia del Sol a Marte es la misma que la de la Luna a la Tierra.; de Marte a Júpiter es el intervalo de un semitono menor; de Júpiter a Saturno hay la distancia de un semitono mayor; y de Saturno al último cielo, donde están los signos del Zodíaco, calculan la distancia de un semitono menor. Por consiguiente, la distancia o intervalo del último cielo a la esfera del Sol es de cinco tonos y dos semitonos menores, es decir, la octava.[97]

La tradición pitagórico-platónica y el sistema ptolemaico constituyeron el fundamento ontológico y cosmológico del marco conceptual de la teoría musical renacentista. Luego de haber analizado de manera sucinta los escolios relativos a la armonía de las esferas, incluido el pensamiento hermético, Zarlino sintetiza su reflexión sobre esta tradición en tres aspectos o principios de la creación:

> Fue después de considerar todas estas opiniones, y el mundo (en palabras de Hermes Trismegisto) como instrumento de Dios, cuando definí la música de las esferas como la armonía que existe entre las cosas vistas y conocidas en los cielos; y eso incluye además las relaciones de los elementos. Puesto que estos estados, así como todos los demás, fueron creados por Dios, el gran Arquitecto, por medio de "número, peso y medida" [Sabiduría 11, 21], podemos entender esa armonía en cada una de estas tres cosas.[98]

Si bien es cierto que Zarlino es uno de los teóricos más influyentes en la historia de la música, no debería reducirse su pensamiento a sus importantes aportaciones en el ámbito teórico de la música renacentista. Zarlino fue un filósofo de la música que realizó su propia síntesis de la tradición pitagórico-platónica, el espíritu renacentista italiano, el análisis crítico de las tres categorías boecianas de la música y su indudable innovación y sistematización en la teoría musical que heredó a los siguientes teóricos.

Robert Fludd: las pirámides de la armonía del mundo

> Para crear la armonía del mundo es necesario que las dos pirámides se encuentren. Éstas son la pirámide material, que asume el lugar del instrumento musical, la cuerda del monocordio, el canto del instrumento o la voz; y la formal, que asume la función del alma que toca o canta y produce notas.
>
> Robert Fludd, *Utriusque cosmi… historia*, Vol. I, I, libro 3.

El pensador isabelino Robert Fludd nació en 1574, en Bearsted, Inglaterra. Fludd fue un filósofo hermético, médico paracelsiano, alquimista y teórico de la música. Su padre fue sir Thomas Fludd, el hijo más joven de la familia Shropshire. En 1592, Fludd ingresó al Colegio de San Juan, Oxford, una región con una cierta lealtad a la iglesia, pero en una universidad con inclinaciones calvinistas. En dicho lugar, William Laud, arzobispo de Canterbury, y, sir William Paddy, médico de formación, fueron amigos cercanos de Fludd. Fludd y Laud se dedicaron un tiempo a restaurar la música de la liturgia anglicana y Laud siguió de cerca el trabajo intelectual de su

amigo. En el Colegio, probablemente tuvo la influencia del doctor John Rainoldes, experto en hebreo y estudios rabínicos, y de Thomas Allen, un matemático y compilador de manuscritos medievales. Cuando adquirió el grado de bachiller en artes en 1596, Fludd estaba bien versado en astrología y música como para iniciar la composición de su tratado sobre esta última materia. Su inclinación por el conocimiento lo empujó a continuar sus estudios dos años más en Oxford por otro grado en artes. Apoyado por su padre y trabajando como tutor en familias aristocráticas, Fludd viajó los siguientes seis años por España, Francia, Alemania e Italia. El año 1601, en Aviñón, Francia, Fludd sostuvo un diálogo con unos jesuitas, quienes desaprobaron su práctica de la geomancia[99] y al próximo año quizá conoció a William Harvey en Padua,[100] de quien aprobó su descubrimiento de la sangre como una demostración de su teoría del movimiento entre el microcosmos y el macrocosmos. Parece ser que fue durante estos años de viajes cuando Fludd adquirió su formación de médico de acuerdo con la enseñanza de Paracelso y su aprendizaje de la filosofía "egipcia" o hermética y el pensamiento rosacruz.

Las obras más relevantes de Fludd fueron publicadas fuera de Inglaterra durante el reinado de Federico V, pues sus enormes volúmenes de *Historia del microcosmos y macrocosmos* (*Utriusque cosmi… historia*) se publicaron por Juan Teodoro de Bry, en Oppenheim, en 1617, 1618 y 1619.[101] En términos generales, esta obra inacabada de Fludd consiste en una presentación de la magia, del hermetismo y de la cábala del Renacimiento europeo, junto con la alquimia y la medicina de acuerdo con Paracelso y las interpretaciones astrológicas y mágicas del matemático John Dee. Uno de los eventos más reconocidos en la vida de Fludd fue la polémica controversia con Kepler sobre la teoría de la armonía del mundo, pues en 1619 Kepler criticó las ideas de Fludd acerca de la música del cosmos en su obra *La armonía de los mundos* (*Harmonice mundi*). Una controversia que duró años de réplicas y contrarréplicas por parte de ambos, pues en 1621 Fludd le respondió a Kepler con su *Veritatis Proscenium*, este último, entre 1621 y 1622, compuso su *Prodromus dissertationum cosmographicum* para contraargumentar al pensador isabelino. Fludd respondió de nuevo con su *Monochordum Mundi*, anexado en su *Anatomiae Amphitheatrum*. Y ese mismo año Marin Marsenne atacó a Fludd y la filosofía hermética en su obra *Quaestiones celeberrimae in Genesim*.

En términos generales, uno de los puntos discrepantes de la teoría de la armonía del mundo, según Fludd y Kepler, consistió en sus respectivos sistemas del mundo. Kepler argumentó a Fludd que su interpretación de la música cósmica estaba equivocada, porque partía fundamentalmente de un sistema del mundo geocéntrico. Mientras que Fludd alegó que el Sol se localizaba a la mitad del universo, porque así lo demostraba él de acuerdo con su interpretación de los intervalos musicales en el monocordio y las distancias planetarias. En este sentido, el Sol se encuentra en la octava, es decir a la mitad del diapasón que representa la distancia desde la Tierra hasta la periferia de las estrellas fijas. Las distintas cosmovisiones del sistema geocéntrico de Ptolomeo, el modelo astronómico de Tycho Brahe y el heliocentrismo de Kepler generaron la posibilidad de reinterpretar la doctrina de la armonía de las esferas. Durante los siguientes años de su vida, Fludd dedicó su tiempo en seguir estudiando y defendiendo incansablemente el pensamiento hermético y rosacruz. Fludd falleció el 8 de septiembre de 1637.

La cosmología de Fludd parte de un único principio absoluto que representa con el *tetragrámaton* YHVH, un principio que está más allá de toda distinción y se manifiesta en dos aspectos principales: luz y oscuridad. Todas las cosas creadas se componen de luz y oscuridad. Así pues, Fludd utilizó la simbología de dos triángulos o pirámides encontrados y superpuestos entre sí, que remiten a su interpretación del monocordio, donde la base de la pirámide oscura está en el mundo físico, y la base de la pirámide luminosa está asentada en las estrellas fijas dirigiendo hacia el mundo divino. Las proporciones de la luz probablemente lo encaminaron a estudiar las razones interválicas de la música y la aritmética para descubrir las correspondencias musicales entre el microcosmos y el macrocosmos:

> Puesto que todas estas proporciones en cada una de las pirámides citadas son incapaces de producir consonancias musicales a menos que las dos se junten (del mismo modo que un laúd sin tañedor. O un tañedor sin laúd, no pueden producir consonancias musicales), para crear la armonía del mundo es necesario que las dos pirámides se encuentren. Éstas son la pirámide material, que asume el lugar del instrumento musical, la cuerda del monocordio, el canto del instrumento o la voz; y la formal, que asume la función del alma que toca

> o canta y produce notas. El aumento de la substancia formal produce, por tanto, una melodía más alta y más sutil y, por consiguiente, crea armonías mundanas y más finas y excelentes, igual que el espíritu más intenso del hombre, o la cuerda más tensa de un instrumento, produce sonidos más agudos y melodías más sutiles con sus vibraciones más violentas. Su disminución, por otra parte, hace el aire más denso y produce, por tanto, una armonía más grave, de forma en nada diferente a una voz humana relajada o una cuerda floja del monocordio que produce sonidos más suaves: y esto ocurre debido a la extrema densidad del aire. Por lo tanto, la luz actúa sobre la materia del mundo de la misma forma que el espíritu humano sobre el aire. Se deduce de aquí de forma clara que una naturaleza sola, sea material o formal, es incapaz de cualquier cosa sin la otra, y, por consiguiente, que la música del mundo procede de las dos pirámides en algún grado, al menos, de combinación; pues sin la presencia de luz, la materia húmeda no habría adoptado la forma piramidal, ni la forma creada habría adoptado la suya sin la materia húmeda. Así, deben sin duda mezclarse en cantidades mayores o menores, según la naturaleza de las partes de las respectivas pirámides que se mueven en direcciones opuestas en el macrocosmos y se corresponden entre sí.[102]

Fludd considera que la pirámide oscura es el origen del mal y lo caótico, pero que como es un aspecto de Dios, es en esencia bueno, ya que hay una mutua necesidad de ambos aspectos para la creación de la armonía del mundo. La armonía del mundo se sostiene por la presencia de estas dos manifestaciones del poder divino, siendo la principal correspondencia armónica la del microcosmos y el macrocosmos, el ser humano y el universo. Fludd también estudió las jerarquías de la creación de acuerdo con su propia síntesis del pensamiento hermético y mágico de su tiempo. La jerarquía de los seres desde Dios, los ángeles, las estrellas y los planetas hasta la tierra y sus elementos constituyó un área crucial para entender los niveles de conocimiento a los cuales puede acceder el ser humano mediante la práctica de la magia y la cábala. Más aun, la representación del *Templo de la música*[103] de Fludd es la síntesis de su pensamiento musical. Para nuestro pensador, al igual que la magia, la música consiste básicamente en números y relaciones de proporciones, cuyo conocimiento permite al músico

avanzado componer melodías de acuerdo con la armonía de las esferas. Ésta sólo puede ser escuchada por aquellos espíritus que han alcanzado el conocimiento de la intersección de las pirámides de la luz y oscuridad.

La filosofía de la música de Fludd muestra un énfasis completo en la tradición pitagórico-platónica, la filosofía hermética alejandrina y la magia renacentista. Una acentuación que delineó una distancia respecto del desarrollo científico liderado por otros pensadores como Francis Bacon, Descartes y Galileo. Debido a esto, su pensamiento musical se valió de conceptos y símbolos propios para presentar su teoría de la armonía de las esferas. Fludd compartió con sus contemporáneos renacentistas una fe religiosa en el principio de la armonía, nada ocurre en el mundo por azar o mera contingencia, sino que toda la realidad consiste en un plan divino que se manifiesta como armonía.

Johannes Kepler: el concierto del sistema heliocéntrico del mundo

> Soy libre de entregarme a la locura sagrada. Libre de enseñar a los mortales con la confesión honesta de que estoy robando las vasijas de oro de los egipcios, para construir con ellos un templo para mi Dios, lejos de la tierra de Egipto. Si me disculpan, me deleitaré; si están airados, lo toleraré. La suerte está echada y estoy escribiendo el libro —si es leído por mis contemporáneos o por la posteridad, no importa. Deja que espere a su lector durante cien años, Si Dios mismo ha estado listo para su contemplador durante seis mil años—.
>
> Johannes Kepler, *Harmonice Mundi*, libro V, Proemio.

Johannes Kepler nació el 27 de diciembre de 1571, en la ciudad de Weil, Alemania. Kepler provenía de una familia noble, pero llena de problemas y conflictos de toda índole. Su padre fue un aventurero mercenario que casi muere en la horca y su madre, Katherine, hija de un posadero, fue educada por una tía que murió en la hoguera acusada de brujería, denuncia que la misma Katherine enfrentó en su vejez por un supuesto trato con el demonio. Si no hubiere intercedido su hijo en el juicio, también habría muerto en la hoguera. Después de varios años de una infancia difícil, tortuosa y llena de enfermedades, Kepler ingresó a los trece años en el seminario teo-

lógico inferior de Adelberg, vocación que lo ayudó a desarrollar su espíritu y continuó en su vida durante los siguientes años. Cuando tenía veinte años, Kepler se graduó de la Facultad de Artes de la universidad protestante de Tübingen y se matriculó en la Facultad de Teología. En aquellos días antes de aprobar sus exámenes finales, se le ofreció el cargo de profesor en matemáticas en Gratz, capital austríaca de Estiria. Después de algunas vacilaciones, Kepler aceptó el puesto cambiando la dirección de su formación a la astronomía y las matemáticas. Mientras era estudiante, su afición al sistema heliocéntrico fue infundida por el profesor Michael Mäestlin —un seguidor de Copérnico— y dicho sistema le interesaba más por las consecuencias religiosas hacia un misticismo solar que por un estudio matemático del sistema. Pero esta afición pronto floreció y se convirtió en su mayor entusiasmo y motivación para estudiar los movimientos de los planetas. Pasado un año después de enseñar un curso de clases de matemática con un efecto soporífico a sus alumnos, Kepler continuó sus especulaciones cosmológicas para descifrar el universo. La idea que consideró más fructífera fue que el universo se ha construido mediante figuras geométricas invisibles entre las órbitas de los planetas. El desarrollo de esta idea derivó en la composición de la primera obra de Kepler titulada *Mysterium Cosmographicum* (1596),[104] que publicó a los veinticinco años. Kepler propuso un sistema del mundo heliocéntrico construido de acuerdo con figuras geométricas invisibles entre las órbitas de los planetas. Y esta estructura son los cinco cuerpos pitagóricos o sólidos platónicos: el tetraedro (pirámide), limitado por cuatro triángulos equiláteros; el cubo; el octaedro, con ocho triángulos equiláteros; el dodecaedro, con doce pentágonos, y el icosaedro, con veinte triángulos equiláteros. Kepler, antes de llegar a esta conclusión, se había preguntado por qué existían seis planetas y no veinte o cien. Y teniendo en consideración que existían cinco espacios entre los planetas, pensó nuestro astrónomo que no podía ser debido al azar, sino por un designio divino que había dispuesto seis planetas separados por los cuerpos platónicos. No está de más mencionar que esta idea falsa fue una de las varias quimeras keplerianas, que finalmente condujeron a la formulación de las tres leyes de Kepler, la refutación del universo montado en esferas cristalinas y el nacimiento de la cosmología moderna.[105]

A diferencia de otros pensadores que asumían la armonía de las esferas como una verdad indudable, Kepler trabajó para demostrarla. Las

primeras indagaciones musicales de Kepler se encuentran en el capítulo XII de su *Mysterium Cosmographycum*. En dicho apartado, al igual que Ptolomeo en su *Harmónica*, relaciona la geometría con la música trazando un círculo que representa teóricamente una cuerda tensa e inscribe en su interior figuras bidimensionales, tales como el triángulo, el cuadrado, el pentágono, etcétera. Así, por ejemplo, si consideramos el caso del triángulo y tomamos dos de sus lados tendremos la razón 2:3 que equivale a la proporción de una quinta y en el caso de un pentágono, tenemos la razón y 4:5 que equivale a una tercera mayor, y, por tanto, ambos ejemplos son consonantes. Mientras que un heptágono dará proporciones discordantes, por lo cual no las utilizó el Supremo Geómetra. Ésta fue la forma que Kepler utilizó en sus primeras especulaciones geométrico-musicales, pero no será hasta su obra *Harmonice Mundi* donde concluya completamente su relación con la astronomía y que sólo existen cinco consonancias —dos con variaciones— como hay cinco poliedros: la octava, la quinta, la cuarta, la tercera mayor y menor, y la sexta mayor y menor.

La obra más completa y acabada del sistema del mundo de Kepler es, sin duda, el *Harmonice Mundi* (1619) y constituye la continuación de su *Mysterium*. La obra está dividida en cinco libros: los dos primeros tratan sobre el concepto de armonía en la matemática; los tres siguientes la relación de la armonía con la música, la astrología y la astronomía. A lo largo de toda su obra, Kepler relaciona las proporciones armónicas con toda suerte de ciencias tales como la metafísica, teoría del conocimiento, arquitectura, política, astrología y terminando con la astronomía en el libro V. La armonía consiste, para Kepler, en un modelo explicativo del universo fundamentado en una visión teológica cristiana-platónica. Recordemos que todos los atributos divinos y poderes físicos se concentran en el sol, y ve en el universo una manifestación de la santísima trinidad: el sol representa al Padre, la esfera de las estrellas fijas al hijo, y las fuerzas invisibles, que emanan del padre y mueven los planetas, representan al Espíritu Santo.

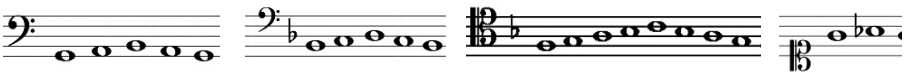
El camino que recorrió Kepler para lograr que encajaran las cinco proporciones musicales en un universo donde los cuerpos tienen un movimiento elíptico y nada uniforme fue, como todos los caminos, emocionante en momentos y penoso en otros. Primero intentó buscar relaciones entre las proporciones armónicas y los periodos de revolución en torno al Sol. Después lo intentó con las dimensiones o volúmenes de cada uno de los

planetas formaban una serie armónica. Luego quiso hacerlo mediante una comparación de las distancias máximas y mínimas de los planetas respecto al Sol para formar alguna escala, tampoco funcionó. Posteriormente, lo intentó con las velocidades extremas de cada planeta, sin éxito. Luego según las variaciones de tiempo que empleaba un planeta en una unidad de longitud en su órbita. Al final intentó, desde el punto de referencia del Sol, encontrar las proporciones musicales en las velocidades angulares sin considerar las distancias y fue así como nuevamente volvió a escucharse la música de las esferas. Kepler, después de andar en sus laberintos mentales y continuar con la hipótesis poliédrica, logró por fin encontrar la salida. La relación entre la música y la astronomía era de la siguiente manera: Saturno, cuando está en su carrera sideral en su afelio —el punto más alejado del Sol—, tiene una velocidad de 108 segundos de arco por día, y una velocidad de 135 segundos de arco por día cuando está en el perihelio —el punto más alejado del Sol—. Recordemos que estas variaciones en la velocidad de los planetas se deben a la aceleración que tienen los planetas cuando se acercan al Sol, que está en uno de los focos de las órbitas elípticas que describen los astros. Kepler consideró, por estas variaciones de velocidad, una razón, que es 108:135, cuyo resultado es casi igual a la razón musical de 4:5: el intervalo de una tercera mayor. Kepler estaba maravillado con su hallazgo, pues estaba descubriendo los secretos de Dios, como diría después Einstein. Kepler generalizó este procedimiento a los demás planetas.

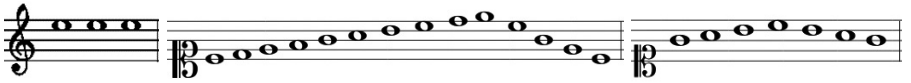
Veamos sus resultados, comenzando desde la periferia del universo hacia su centro, es decir, el Sol: reanudando el primer intervalo musical, tenemos en Saturno, la tercera mayor; en Júpiter, la tercera menor; en Marte, la quinta; en la Tierra, el semitono; en Venus, el tono mayor (*diesi)*; y, por último, Mercurio con una octava más una tercera mayor. Kepler propone varias escalas cromáticas como posibilidades partiendo de cada una de las notas conocidas (*do-re-mi-fa-sol*…) para la asignación de las notas, pero podemos ejemplificar el concierto heliocéntrico de los planetas partiendo de los mismos intervalos que asigna Kepler: Saturno (*sol-la-si-la-sol)*, Júpiter (*sol-la-* ♭ *si-la-sol)*; Marte (*fa-sol-la-* ♭ *si-do-si-la-sol-fa*); Tierra (*sol-* ♭ *la-sol)*; Venus (*mi-mi-mi*), Mercurio, (*do-re-mi-fa-sol-la-si-do-re-mi-do-sol-mi-do*), Luna (*sol-la-si-do-so-la-sol)*. La primera nota de los intervalos corresponde a los afelios y la última a los perihelios de los planetas. La polifonía consiste en el sonido simultáneo de todos los planetas modulando sus sonidos

dentro de los intervalos establecidos en las razones encontradas según la velocidad de los astros en sus afelios y perihelios. Cuando un planeta llega a la última nota retorna a la nota de la que partió, esto se traduce en un vaivén sonoro que está en relación con las velocidades de los planetas.[106]

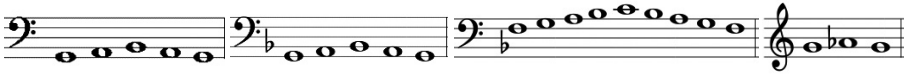
Notación *Harmonice Mundi:*
Saturno Júpiter Marte aprox. Tierra



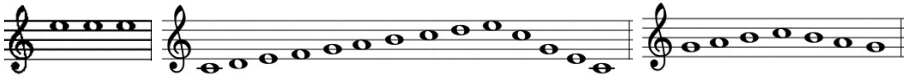
Venus Mercurio Luna



Notación moderna:
Saturno Júpiter Marte aprox. Tierra



Venus Mercurio Luna



Hacia el final de su obra, Kepler compara a los planetas con las voces humanas, puesto que los sonidos van del agudo al grave desde el centro del universo hacia la periferia. Entonces tenemos que los planetas Saturno y Júpiter son el bajo, Marte el tenor, la Tierra y Venus la contralto y Mercurio la soprano. Así, cada uno de los planetas, con su lugar asignado en el coro cósmico, irán modulando poco a poco sus correspondientes notas, mientras recorren su órbita elíptica por la fuerza del Sol, cantando cada uno su propia melodía. Cabe destacar que el concierto heliocéntrico de los planetas sólo puede ser percibido por el intelecto: punto donde difiere de la música de los planetas según Pitágoras, Cicerón y Boecio, para quienes era de un orden físico. Por ello, Kepler invita a los músicos modernos a que lo sigan, pues sólo ellos podrán comprender la belleza de la sinfonía

planetaria. Según Kepler, al inicio de la creación quizá los planetas generaron, debido a su disposición, una polifonía bellísima. En el universo de Kepler, la función de sus tres leyes que explican el movimiento de los cuerpos celestes son fundamentales para hacer inteligible la música de los planetas. La armonía constituye, para Kepler, un principio del ordenamiento bello y perfecto que existe en el universo, con el que Dios, a partir de las proporciones geométrico-musicales y las variaciones de la velocidad de los planetas vistos desde el Sol —como sistema de referencia—, forman los intervalos, los acordes y los armónicos del canto de los planetas (Koestler, 1981: 381-391). Al final de su vida Kepler sintió una cierta satisfacción por haber logrado entender con su pensamiento limitado las leyes armónicas que constituyen una parte del reino infinito de Dios.

Durante gran parte de su vida, Kepler dedicó su trabajo a la especulación y cálculo de los tiempos y las distancias de los astros en su viaje sideral en torno al sol, trataba de leer en la naturaleza los principios geométrico-musicales que había utilizado Dios para la creación del cosmos. Kepler falleció el 15 de noviembre de 1630.

IV. Anotaciones finales sobre la filosofía de la música en la Antigüedad tardía, Medioevo, renacimiento y barroco

La metafísica de la música, la teología de la música, la doctrina de la armonía de las esferas y el principio de armonía del mundo antiguo no constituyó en los pensadores de la Antigüedad tardía en una simple continuación de éstas, sino en una verdadera renovación de las ideas metafísicas y físicas relacionadas con la música y en su incorporación en nuevos sistemas de pensamiento. Ante la dificultad decisiva y dramática de responder las grandes preguntas de la filosofía de todos los tiempos, los filósofos, científicos y místicos de la Antigüedad tardía aprovecharon la gran herencia espiritual de un pasado lejano para regenerarla y revivirla en una visión integradora de ciencia, filosofía y mística. Por un lado, tenemos a un Claudio Ptolomeo que sintetizó y trabajó de acuerdo con el método científico y el criterio epistémico conciliador de la razón y los sentidos para construir un sistema geocéntrico del universo armónico. Y, por otro, el

misticismo hermético, plotiniano y cabalístico que promulgan una metafísica fundada en el Dios único junto con una cosmovisión y epistemología musical basada en la experiencia de la divinidad mediante la teúrgia, la gramática sagrada y el silencio místico. En este sentido, vemos similitudes en ideas filosóficas y religiosas que podrían establecer diálogos relevantes en la historia del pensamiento universal. El discurso filosófico entre Plotino, Śaṁkara, Bruno y Spinoza constituye un acorde consonante respecto de la unidad de la realidad; es decir imaginando un diálogo entre ellos por lo que sabemos y entendemos de sus sistemas de pensamiento, podríamos decir que habría habido un mutuo entendimiento en términos ontológicos, del mismo modo como podríamos declararlo de un diálogo imaginario entre los atomistas Leucipo y Demócrito con los pensadores de la escuela materialista *cārvāka* o *lokāyata* en el pensamiento filosófico indio.

Uno de los aspectos de la filosofía de la música medieval consiste en la plena incorporación del principio de armonía y la música de las esferas en la teología y filosofía judía, cristiana y musulmana. La recopilación y los comentarios de Agustín de Hipona, Severino Boecio y Arístides Quintiliano fueron fundamentales para la transmisión y conservación de la tradición filosófico-musical grecorromana. La filosofía de la música de Agustín, mediante una transición gradual desde el plano sensorial, el contenido de la liturgia, los números y proporciones musicales evocan un ascenso hacia las ideas eternas y el mundo divino de Dios; la filosofía de la educación musical de Arístides sostuvo un proyecto de enseñanza basado en los fundamentos de la música para el posterior desarrollo del conocimiento último de la filosofía y la armonía; y el pensamiento musical de Boecio y su síntesis original de los tres géneros musicales dominó bastante la terminología musical de los siguientes siglos. Además, si bien es cierto que hay diferencias en sus sistemas de pensamiento, descubrimos que Escoto Eriúgena, ibn al-'Arabī, Ŷalal ad-dín Rumi y Nicolás de Cusa desarrollaron paralelamente la idea filosófica de la *coincidentia oppositorum* en sus teologías naturales para explicar la realidad creada. Allende a todo esto, el sistema de correspondencias musicales ya presente en el mundo antiguo continuó vigente durante todos estos periodos desde la Antigüedad tardía, en la Edad Media en el pensamiento de los Hermanos de la Pureza y en el Renacimiento en pensadores como Marsilio Ficino, Pico de la Mirandola, Francesco Giorgi, Gioseffo Zarlino y Robert Fludd. El espíritu del Renacimiento europeo enmarcó un

nuevo momento para la reflexión de la larga tradición pitagórico-platónica, del hermetismo, de la cábala, la magia y la alquimia que culminó en la obra de Kepler y sus leyes armónicas de los movimientos planetarios.

Notas

[1] Heródoto, *Historias*, II:138.
[2] Renau, 1999: 9-12.
[3] Los *Textos herméticos* se refieren a los dieciocho tratados del *Corpus Hermeticum*; el *Asclepius* (versión latina de un documento perdido titulado *Discurso perfecto*), veintinueve extractos de conservados en la *Antología de Estobeo* (siglo v); una compilación de citas en obras de otros autores desde Lactancio a Cirilo de Alejandría denominada por Xavier Renau *Fragmentos herméticos*; tres textos herméticos descubiertos en la Biblioteca copta de Nag Hammadi y la traducción al armenio de unas *Definiciones de Hermes Trismegisto a Asclepio*.
[4] *Definiciones herméticas,* I: 1-2.
[5] *Corpus Hermeticum,* IV: 1.
[6] *Corpus Hermeticum,* XVIIII: 1. Ver también Renau, 1999: 237.
[7] *Corpus Hermeticum*, Asclepio: 9.
[8] *CH*. I. 30-31. La idea sobre el silencio en relación con el conocimiento de Dios y la visión mística aparece también en *CH*. X. 5: "todavía estamos demasiado débiles y nos faltan las fuerzas para abrir los ojos del pensamiento y poder contemplar la belleza de este bien, para poder ver, en suma, lo incorruptible e incomprensible. Sólo lo verás cuando ya nada puedas decir sobre ella, conocerla supone un silencio divino e inactividad de los sentidos"; en *CH*. XIII. 8: "A partir de ahora, ¡calla hijo! ¡guarda un devoto silencio para no obstaculizar la misericordia que viene de Dios hacia nosotros […]"; y sobre el hombre renacido que debe guardar silencio para no difundir el conocimiento hermético en *CH.* XIII. 13: "Precisamente eso es la regeneración, hijo, no hacerse representaciones ya como un cuerpo de tres dimensiones… por medio de este discurso sobre la regeneración [que 'no' he consignado por escrito] para que no denigremos al todo (al difundirlo) entre la multitud, sino sólo (a aquellos que) Dios mismo quiere"; *CH.* XIII. 16: "Tranquilízate, hijo mío, y escucha ahora la armonizada alabanza, el himno de la regeneración que preferí no revelar sin dificultad sino sólo a ti y al final de todo. Porque este himno no se enseña, sino que permanece oculto en el silencio'; *CH.* XIII. 22: "Ya has aprendido esto de mí; ahora haz profesión de silenciar esta gloria, no comunicando a nadie, hijo, la transmisión de la regeneración, para que no seamos incluidos entre los divulgadores. Ya es suficiente. Cada uno de nosotros ha cumplido su función, yo al hablar, tú al escuchar. Ahora te conoces por el pensamiento y conoces a nuestro padre"; *NH* VI. 55. 10-20: "El que ha creado cada cosa. Aquel que se contiene a sí mismo y sostiene todos los seres en su plenitud, el Dios invisible al que se ora en silencio"; *NH* VI. 58. 30: "Ya me callo, padre. Quisiera cantarte ahora un himno en silencio"; *DH*. V. 2: "Nada hay inaccesible para el pensamiento, nada hay inexpresable para la palabra. Guardando silencio, comprendes; hablando, hablas. El pensamiento concibe la palabra en el silencio y sólo la palabra del silencio y del pensamiento es salvación".
[9] Renau, 1999: 97-99.
[10] Cit. por Redondo, 2009: 369-371.
[11] Ptolomeo, *Harmónica*, I. 1: 1-5.

[12] Ptolomeo, *Harmónica*, I, 5: 15-20.
[13] Ptolomeo, *Harmónica*, III, 92: 10-20.
[14] Ptolomeo, *Harmónica*, I: 9.
[15] En estos sistemas, la m = nota *mésē* (Reyes, 1999: 599-600).
[16] Los últimos capítulos perdidos del libro III 14 y 15 de la *Harmónica* se reconstruyen a partir de la redacción de Nicéforo Gregorás. Estos capítulos probablemente contenían la correlación de las notas musicales y los planetas según Claudio Ptolomeo. Véase Redondo Reyes, 1999: 109-110.
[17] Ptolomeo, *Harmónica*, III: 16.
[18] Godwin, 2009: 85-86.
[19] El modelo de las correspondencias musicales y planetarias se tomó de la reconstrucción hipotética de Otto Neugebauer, en *A History of Ancient Mathematical Astronomy*, parte 2: 913-917 y 934 (cit. en Godwin, 2009: 542).
[20] Godwin, 2009: 543.
[21] Colomer y Gil, 1996: 11-18.
[22] Arístides Quintiliano, *Sobre música*, II: 62; II. 64; III. 106.
[23] De Panaqueo no sabemos nada salvo su nombre y que era pitagórico.
[24] El pasaje "por las partes de la voz" no se refiere aquí a las partes de una composición polifónica, sino a los sonidos que constituyen la melodía. Para más detalles de la traducción del término musical griego *phōnē*, véase la nota 8 del estudio de Colomer y Gil, 1996: 38.
[25] Arístides Quintiliano, *Sobre música*, I, 2: 5-20.
[26] Arístides Quintiliano, *Sobre música*, I, 4: 1-20. Si el concepto de Unidad aquí se refiere o no a la metafísica neoplatónica, constituye un punto temático que discuten los especialistas. En lo particular, pienso que, como la idea filosófica de la unidad de los contrarios tiene su origen en el pensamiento pitagórico y después en el platónico, puede defenderse que Arístides la tomó de estas tradiciones y no necesariamente del neoplatonismo. Además, Arístides menciona el *Timeo* para referirse al demiurgo como arquitecto del universo (Arístides Quintiliano, *De música,* III: 126), por lo cual es razonable pensar que se refiere al demiurgo platónico y no a la metafísica plotiniana.
[27] Arístides Quintiliano, *Sobre la música*, III: 133. 20.
[28] La idea filosófica que inicia el documento proviene de Platón. Véase *Parménides* 160b2-3.
[29] Porfirio, *Vida de Plotino*, I: 1-4.
[30] ¿Quién es Amonio? Los especialistas no han llegado a un acuerdo en relación con esta pregunta. Por su relación decisiva con Plotino a menudo se lo ve como el fundador del neoplatonismo. Heinemann lo considera un gran filósofo; Seeberg especula que fue un misionero indio; Dörrie pensó que se trató de un pitagórico milagrero; Langerbeck estimó que era un teólogo cristiano; Dodds y W. Theiler con igual sinceridad declararon que Amonio es una enorme sombra; y Alsina también concluye que es un enigma (Alsina, 1989, 50).
[31] Porfirio, *Vida de Plotino*, III:10-20.
[32] Porfirio, *Vida de Plotino*, XVI.
[33] Porfirio, *Vida de Plotino*.
[34] Plotino, *Enéada*, VI: 1. 13; 5. 11; 8. 16; 9. 6.
[35] Plotino*, Enéada*, III, 2. [47]: 15-35. Según la traducción de Guio.
[36] Plotino, *Enéada,* VI, 9. 8: 35-45. Según la traducción de Guio.
[37] Plotino, *Enéada*, III: 8. 6. 10-20. Según la traducción de Igal.
[38] Además de las recensiones, comentarios y referencias medievales, como la de Judah ben Barzilai (1082-1148), que aluden al estudio cabalístico del *Sefer Yeṣirah*, el texto se tradujo posteriormente

al latín: la primera versión en latín del documento, traducida por Guillaume Postel, se imprimió en 1552, París; la primera versión en hebreo se publicó en 1562, Mantua; la segunda versión en latín de Johannes Pistorius se editó en el primer volumen de su *Artis Cabalisticae* en 1587, Basilea; la tercera versión en latín la editó Johann Stephan Rittangelius junto con el texto *Los treinta y dos caminos de la sabiduría* en 1642, Ámsterdam. Por su parte, Gilbert consideró que las versiones posteriores en lenguas modernas (alemán, francés, inglés, etcétera) del texto pueden clasificarse en "académicas" y "ocultas", refiriéndose con esta última taxonomía a las interpretaciones realizadas desde la perspectiva de los movimientos religiosos de tipo hermético o teosófico.

[39] Franck, 2001: 86.

[40] Kalisch, 1877: 11-19.

[41] Gilbert, 2004: V-VX.

[42] Scholem, 1996: 167.

[43] *Sefer Yetzirah*, I: 1-3. Versión al español de Kalisch.

[44] El término *sefirot* proviene del verbo hebreo *safor* que significa contar. De acuerdo con el *Talmud* y el *libro del esplendor* (*Zohar* o *Sefer ha-Zohar*), el número 10 representa la plenitud de toda cosa santa (Safran, 1998: 24).

[45] Guerrero, 2002: 26-27.

[46] Agustín, *De Beata vita*, 1: 4 "(cit. por Guerrero, 2002: 27)."

[47] Agustín, *Contra Academicos*, III: 1. 1 (cit. por Guerrero, 2002: 27)."

[48] Hirschberger, 1991: 292.

[49] Agustín, *Confesiones*, X: 33. 49 (cit. por Luque y López, 2008: 11).

[50] Agustín, *Confesiones*, X: 33. 50 (cit. por Luque y López, 2008: 11).

[51] Moreno & López, 2008: 14-21.

[52] En relación con el concepto de armonía en la tradición cristiana véase el estudio filológico de Leo Spitzer (2008).

[53] Agustín, *Sobre la música*, I: 2. 2.

[54] Agustín, *Sobre la música,* VI: 11. 29.

[55] Boecio, *De Institutione musica*, I, 34: 224.

[56] Boecio, *De institutione musica,* I: 1. 187.

[57] Boecio, *De institutione musica,* I: 2. 187.

[58] Aristóteles, *De caelo*, I: 290b-291a.

[59] En el siglo IX, *Scotus* significa irlandés y, tiempo después, la inmigración irlandesa a la actual Escocia trasladó el nombre en el siglo XII. Eriúgena es una reminiscencia a Virgilio, poeta romano muy apreciado por nuestro autor y por el siglo XI, y señala su pertenencia a la *gens* de Eriu, Irlanda (Fortuny, 1984: 9).

[60] Escoto Eriúgena, *Periphyseon*, I: 1.404.

[61] Fortuny, 1984: 14-16.

[62] Hirschberger, 1991: 331-333.

[63] Escoto Eriúgena, *Periphyseon*, I: 1.398.

[64] John Scotus Eriúgena, *Commentary on Martianus Capella*, manuscrito del siglo IX que se encuentra en la Bodleian Library, Oxford (Ms. Auct. T. II. 19), fols. 11'-15. Traducido a partir de la versión inglesa del editor J. G., 'Sobre la armonía de los movimientos celestes y los sonidos de las estrellas', 11'-15, se incluye en el pasaje de *El matrimonio de Filología con Mercurio* I. 11 12 de Marciano Capella, en el cual se describe los árboles musicales de la arboleda de Apolo (cit. por Godwin, 2009: 143-146; 556).

[65] Escoto Eriúgena, *Periphyseon*, I: 1.401.
[66] Godwin, 2009: 151-152.
[67] Fragmento extraído de *The Epistle on Music of the Ikhwan al-Safa'*, traducida al inglés por Amnon Shiloah (Jerusalén, Universidad de Tel Aviv, 1978): 43-49 (cit. por Godwin, 2009: 151-158).
[68] Cit. por Mora, 2011: 141.
[69] Izutsu 2011: 24.
[70] Mora, 2011: 175-177.
[71] Ibn al-'Arabī (1991). *Fuṣūṣ al-Ḥikam* (*Los engarces de la sabiduría*) Ediciones de El Cairo de 1321 h. Trad. de Abderramán Mohamed Maanán. Madrid: Hiperión. 256p. (cit. por Izutsu, 2004: 160).
[72] Mora, 2011: 177.
[73] Pablo Beneito y Pilar Garrido (eds) (2007). *El viaje interior entre Oriente y Occidente*. Madrid: Mandala Ediciones-Alquitara: 154-155 (cit. por Mora, 2011: 319).
[74] Cit. por Janés, 2003: 15.
[75] Cit. por Janés. 2003: 20.
[76] Random, 2006: 214-215.
[77] Rumi, 2012 :46-47.
[78] Rumi, 2003: 58.
[79] Rumi, 2003: 167.
[80] Rumi, 2005: 68-69.
[81] Cit. por Janés y Taherí, 2003: 30.
[82] Rivaud, 1962: 195-213.
[83] Latham, *et al,* 2008: 1267-1269.
[84] Hamel y Hürlimann, 1954: 107-135.
[85] Fragmento extraído de Marsilio Ficino. (1937). "Epistola ad Domenico Benivieni", en *Supplementum Ficinianum*, ed. de Paul Otto Kristeller. Florencia: Olschki. Traducido al inglés por Arthur Farndell (cit. por Godwin, 2009: 218).
[86] Godwin, 2009: 220.
[87] Cit. Godwin, 2009: 221-222.
[88] Cit. por Godwin, 2009: 223.
[89] Sobre los movimientos intelectuales y humanistas de su tiempo véase Yates, 2004.
[90] Francesco Giorgi, *De harmonia mundi*, Canto I. tomo V. cap. 8. Fragmento extraído de Francesco Giorgi, *Harmonia mundi*, Venecia, 1525, fols. 89'-91', 94'-96'; y comparado con la versión de la traducción francesa de Guy Le Fèvre de la Boderie, L'Harmonie du Monde, París, 1579. Traducido a partir de la versión inglesa del editor (cit. por Godwin, 2009: 246).
[91] Francesco Giorgi, *De Harmonia Mundi*, Canto I, Tomo V, Cap. 9 (cit. por Godwin: 2009, 247).
[92] Francesco Giorgi, *De Harmonia Mundi*, Canto I, Tomo V, Cap. 10 (cit. Godwin, 2009: 249-250).
[93] Godwin, 2009: 570-571.
[94] En ocasiones, la traducción del título de este tratado de música como *El arte del contrapunto* (y no de la armonía) muestra una anfibología en la terminología musical, ya que el contrapunto se refiere a la combinación coherente de distintas líneas melódicas, mientras que la armonía se refiere al arte de formar y enlazar acordes.
[95] Fragmento extraído de Gioseffo Zarlino, *Institutioni Harmoniche*. Venecia, 1558, parte I, capítulo 6. Traducido a partir de la versión inglesa del editor J. G., utilizando la edición de Venecia de 1573, reimpresión Gregg Press, 1966: 16-21. Gioseffo Zarlino. *Le Institutioni Harmoniche*. I. 6. (Cit. por Godwin, 2009: 272).

[96] Latham, *et al*, 2008: 371-373.
[97] Cit. por Godwin, 2009: 274.
[98] Cit. por Godwin, 2009: 276.
[99] En el pensamiento de Fludd, la ciencia de la geomancia o adivinación consiste en una vía de conocimiento que depende del alma, incluso podría decirse que es el alma es su raíz. La geomancia es un arte que se encuentra dentro del grupo de las ciencias mágicas del Renacimiento. C. H. Josten considera que el concepto de mente (*mens*) de Fludd es un precursor de la idea moderna de inconsciente. Véase Josten, 1964: 327-335.
[100] Godwin, 1979: 5-12.
[101] Posteriormente, Fludd fue acusado de publicar sus libros fuera de Inglaterra, ya que en su patria estaba prohibido imprimir libros que tuviesen un contenido relativo a la magia. Fludd arguyó que las publicó fuera de su país, porque la casa editora imprimía con mejor calidad las imágenes de sus libros (Yates, 2008: 94-118).
[102] Fragmento extraído de Robert Fludd, *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica atque Technica Historia*, Oppenheim, 1617, vol. I. I, libro 3 ("De musica Mundana"), capítulo 3; traducido a partir de la versión inglesa del editor. Se han consultado también las traducciones al español de Luis Robledo en Robert Fludd (1979) *Escritos sobre Música*. Madrid: Editora Nacional (cit. por Godwin, 2009: 310).
[103] En relación con este tópico discutido de la filosofía de la música de Fludd, Peter Hauge comenta que los musicólogos han considerado generalmente el tratado de música de Fludd como una teoría conservadora y medieval. Pero Hauge sostiene que la teoría musical de Fludd contribuyó con un método de composición basado en la tónica o nota base de un acorde. Véase Hauge, 2008: 3-29.
[104] El título completo de su obra es *Introducción* (*Prodromus*) *a los tratados cosmográficos que contiene el misterio cósmico de las admirables proporciones que hay entre las órbitas celestes y las verdaderas y apropiadas razones de sus números, magnitudes y movimientos periódicos;* Estiria, Tübingen, 1596.
[105] Koestler, 1981: 223-243.
[106] Wallis, 1984:1039-1038.

TERCERA PARTE

SOBRE LA FILOSOFÍA DE LA MÚSICA EN LA ILUSTRACIÓN, ROMANTICISMO, EDAD MODERNA Y ACTUALIDAD

Una revisión del pensamiento filosófico-musical: cuatro momentos históricos en la ilustración, el romanticismo, la edad moderna y la actualidad

El presente apartado se centra en los antecedentes de la Filosofía de la Música como campo de estudio de la filosofía en general. En éste se persiguen cuatro objetivos principales: primero, demostrar la existencia y relevancia de esta rama de la filosofía dentro de un contexto académico; segundo, exponer los cambios teóricos que ha atravesado desde sus orígenes hasta la actualidad; tercero, honrar a los pensadores que la han formado en su mayoría olvidados, y, por último, aportar una guía histórica del desarrollo conceptual de los lineamientos teóricos de este campo de estudio. Con todo lo anterior se pretende básicamente aportar una imagen sintética de la filosofía de la música para indagar acerca de sus orígenes, temáticas, conceptos y planteamientos.

Los momentos históricos de la filosofía de la música están organizados en cuatro periodos cronológicos ubicados entre los siglos XVIII y XXI. Éstos fueron definidos según dos factores, a saber: el conceptual, por las semejanzas en las perspectivas teóricas y metodológicas para estudiar temas vinculados a la música, ciencia y filosofía; y el temporal, por la cercanía en la fecha de publicación de las obras de las que se habla. Estoy consciente de que toda delimitación histórica es arbitraria y presenta características que pueden detectarse en el siguiente periodo, por lo que la transición histórica de un momento a otro es siempre difuminada como, por ejemplo, el paso del Medioevo al Renacimiento. En este sentido, debemos mencionar que las características de cada uno de los movimientos distintos de la Ilustración, el Romanticismo, la Edad Moderna y el periodo Contemporáneo formaron los escenarios históricos en los cuales cada uno de nuestros autores desarrolló su pensamiento filosófico-musical. Finalmente, es importante señalar que solamente se bosquejarán de un modo general las ideas principales de cada uno de los precursores de la filosofía de la música, así como sus propias concepciones de dicha disciplina para su posterior examen final, puesto que la exposición completa de todas las teorías excedería los límites demarcados para este libro.

I. Primer momento histórico

El nacimiento de la filosofía de la música como campo de estudio es relativamente nuevo, puesto que su desarrollo teórico apenas tiene más de dos siglos. Dicha disciplina fue inaugurada con una serie de escritos publicados en el siglo XVIII, donde aparecían juntas por primera vez en la historia de la filosofía, las palabras "filosofía" y "música". Aunque, en ocasiones, sus autores no las usaron siempre juntas, poseían al menos de manera implícita en sus contenidos la relación entre ambas disciplinas. Dichos escritos fueron compuestos por los matemáticos ingleses Smith y Euler, quienes estuvieron interesados en las relaciones entre el sonido como fenómeno físico y la teoría musical basada en éste. Paralelamente a la publicación de los primeros escritos de la filosofía de la música, los compositores protagonizaban la discusión concerniente a los intervalos musicales, los acordes, la afinación correcta de los instrumentos, las tonalidades, los armónicos y los sistemas temperados. Si bien es verdad que en la Antigüedad los chinos y los griegos, por mencionar algunos, ya habían problematizado el tema de la correcta división de los tonos y la afinación, con el desarrollo de la música en Europa[1] —que comenzó relativamente desde el siglo IX con los primeros pasos de la armonía en los antiguos modos, también llamados eclesiásticos, hasta el Renacimiento italiano y la nueva música barroca—, esta discusión adquirió mayor complejidad, puesto que ya no sólo se trataba de establecer intervalos proporcionales como en la Antigüedad, sino que, además, debían tomarse en consideración todos los acordes.[2] Configurar los acordes en un sistema perfecto de armonía constituía el enorme desafío intelectual para los compositores que indagaban en la teoría y práctica de su campo: la música.

Jean Philippe Rameau y Johann Sebastian Bach: dos grandes teóricos de la música

> La música es una ciencia establecida en principios fijos, la cual, mientras agrada al oído, apela a la razón.
>
> Jean Philippe Rameau

> El único propósito y razón final de toda la música debería ser la gloria de Dios y el alivio del espíritu.
>
> Johann Sebastian Bach

El primer momento comienza durante el siglo XVIII cuando varios compositores a fines de la época barroca, con precursores como Kepler, Descartes, Mersenne, Gassendi, Zarlino, Huygens y Kircher, emprendieron la difícil labor antes dicha de sistematizar los acordes. Uno de ellos fue Jean Philippe Rameau (1683-1764), quien publicó el *Tratado de la armonía reducida a sus principios naturales* (*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels,* 1722),[3] en el cual buscó los principios naturales de la armonía a través de la matemática. Por un lado, es importante notar que el título del tratado presupone que la música posee principios naturales, esto es, de acuerdo con sus leyes o verdades fundamentales, los cuales pueden ser extraídos de la naturaleza mediante la razón y expresados en fórmulas matemáticas. Esta idea estaba muy en boga en Europa por el método de la nueva ciencia pregonada por intelectuales como Galileo Galilei, René Descartes, Francis Bacon, Gottfried Wilhelm Leibnitz[4] e Isaac Newton. El nuevo modelo epistémico, apoyado en la matemática, modificó el modo de investigar a la música desde una nueva perspectiva científica. Dicha metodología continuó desarrollándose al punto de que actualmente es vista como una de las características que definen a la modernidad. Por otra parte, los conceptos que en nuestros días se utilizan en el solfeo —como el de tríada, inversión, consonante, disonante, etcétera— están basados en el tratado mencionado y son básicos para el aprendizaje de la armonía.

Por el mismo tiempo en que Rameau desarrollaba sus tratados de teoría musical, Johann Sebastian Bach (1685-1750), también preocupado como el compositor francés por la teoría de su campo, había terminado de componer al menos el primer libro de *El clave bien temperado* (*Das wohltemperierte Klavier*) y estaba completando el segundo. La enorme importancia de esta obra consistió en establecer, mediante bellos preludios y fugas, un sistema teórico que permitiera componer cualquier melodía en cualquier tonalidad, sin que sonara desafinada para los oídos de aquel tiempo. De ahí que la obra de Bach no solamente ayudó a resolver los problemas en los cambios de tonalidad, sino que a la vez proporcionó un sistema musical que permitía a los instrumentos pasar de una a otra sin desafinarse. Por esta

razón, el aporte de Bach fue magistral, ya que no sólo fue teórico, sino, al mismo tiempo, práctico y pedagógico.

Aunque la teoría de Rameau fue más conocida al principio que la de Bach, en las décadas venideras ambas teorías serían consideradas como la base de la teoría de la música tanto para músicos como para filósofos de la naturaleza orientados en estudiar el sonido. Mientras Rameau y Bach fundaban la base de la armonía clásica con sus geniales aportaciones a la música, otro grupo muy diferente de pensadores instruidos en la filosofía natural y la matemática tomaron a la música como objeto de estudio. Esto provocó el surgimiento de un ambiente intelectual que propició un nuevo modo sistemático de investigar a la música como nunca había sucedido en la historia del pensamiento humano, lo cual originó una ampliación en los conocimientos relacionados con el fenómeno sonoro en la música. Fue gracias a la conjunción de importantes compositores y filósofos de la naturaleza lo que dio el primer aliento a la filosofía de la música.

Robert Smith y Leonhard Euler: los primeros autores de la filosofía de la música

> El sonido es causado por las vibraciones de los cuerpos elásticos, los cuales comunican las vibraciones hacia el aire, y estas otra vez a nuestros órganos de audición. Los filósofos están de acuerdo con esto.
>
> Robert Smith, *Armónicos, o filosofía de los sonidos musical*es, Sec. I. 1.

> [La teoría musical] es parte de la matemática y se deduce de manera sistemática de los principios armónicos más ciertos [*ex certissimis harmoniae principiis*] todo lo que puede hacer placentero al ensamblar y combinar tonos.
>
> Leonhard Euler, *Tentamen Novae Theoriae Musicae*, E 33.

En el año de 1748, se publicó la obra intitulada *Armónicos, o la filosofía de los sonidos musicales* (*Harmonics, or The Philosophy of Musical Sounds*) de Robert Smith (1689-1768), matemático, físico, astrónomo y teórico musical de la Universidad de Cambridge. En su libro, que comprende once secciones,

podemos apreciar toda una larga, penosa y sistemática investigación —que recuerda a los trabajos de Kepler y Newton en astronomía— respecto a los tonos, los tiempos musicales, los intervalos, las tonalidades mayores y menores y los acordes consonantes y disonantes. El trabajo de Smith consiste en una exposición de lo que su autor llama los principios filosóficos de la armonía: una serie de proposiciones musicales demostradas mediante la matemática y la geometría. Dado lo anterior, puede afirmarse que el cálculo matemático de los armónicos fue, para Smith, el tema fundamental de su filosofía de la música.

En esta misma época, uno de los más grandes matemáticos de la historia, Leonhard Euler (1707-1783), dedicó parte de su trabajo a la música. Además de contribuir con el cálculo de la velocidad del sonido en el aire y la acústica, publicó en 1739 su investigación titulada *Una nueva teoría de la música expuesta con toda claridad de acuerdo con sus principios armónicos* (*Tentamen Novae Theoriae Musicae ex certissimis harmoniae principiis dilucide expositae*), editada por la Academia de Petersburgo, en la cual propuso una nueva teoría musical fundamentada más a favor del juicio auditivo que de los correctos cálculos matemáticos de las proporciones interválicas entre los tonos. Éste es un punto relevante para la filosofía de la música, puesto que apunta al problema, ya discutido en la Antigüedad por los pitagóricos, Aristóxeno y Ptolomeo, sobre cuál debe ser el criterio de decidibilidad (o epistémico) para determinar los intervalos musicales: los sentidos (*aísthesis*) o la razón (*lógos*). De ahí que la discusión filosófica entre racionalistas y empiristas de este tiempo coadyuvó en un sentido epistémico a los estudiosos de la música, como Euler y Rameau, para fundamentar una teoría general de la música. Dicha discusión de orden epistémico cambió radicalmente en unas pocas décadas después, en 1781, con las meditaciones de un filósofo alemán respecto de la naturaleza del conocimiento publicadas en un verdadero monumento intelectual. Hablamos de Immanuel Kant y su obra *La crítica de la razón pura* (*Kritik der reinen Vernunft,* de 1781). La epistemología kantiana, también conocida por el nombre de idealismo trascendental, admite que el conocimiento comienza en la experiencia, pero no acepta que todo nuestro conocimiento provenga de ésta. Kant afirma que las condiciones puras del sujeto trascendental o cognoscente, fundamentadas en el tiempo y el espacio, como la causalidad, posibilitan el conocimiento. Tales principios o categorías de la razón pura, que no provie-

nen de la experiencia, son, por así decirlo, arrojados hacia los objetos para adecuarlos al conocimiento del sujeto. Esta postura dio un giro inesperado en la discusión gnoseológica que constituyó un verdadero parteaguas en la historia del pensamiento humano.

II. Segundo momento histórico

El segundo momento histórico, iniciado en el siglo XIX, se caracterizó por la aparición de nuevos textos que confirmaron el nacimiento histórico de un nuevo campo de estudio: la filosofía de la música. Este periodo es relevante, porque en dos pensadores, Ferdinand Hand y William Pole, se despierta la evidente inquietud intelectual por saber qué es la filosofía de la música, cuáles son sus temáticas y quiénes la fundaron. Además, otra característica notable de este momento histórico consiste en la ampliación y la iniciativa de estudiar otras áreas de conocimiento relacionadas con la música, como fue el caso de James Rush y William M. Higgins. De este modo, la relación entre la filosofía natural del sonido y la música se extendió a temáticas poco estudiadas como la fisiología de la voz, la incipiente lingüística y la estética, esta última vuelta a inaugurar en la filosofía por Christian Wolf y su discípulo Alexander Baumgarten, quien introdujo la palabra "estética" para designar a la ciencia de la belleza o gnoseología inferior. Al poco tiempo aparecieron textos que conjuntaron las palabras estética y música debido a que la belleza en la música fue uno de los temas que llevaron a filósofos, como Ferdinand Hand, a considerar una nueva ciencia separada de la estética a la cual dieron en llamar "filosofía de la música". Sin embargo, hubo otros autores que llevaron sus reflexiones por un camino distinto, es el caso de Giuseppe Mazzini, quien entendió dicha disciplina como un medio para expresar el nacionalismo italiano durante la independencia de ese país.

James Rush: el filósofo de la voz

> La siguiente historia de la voz humana permitirá a un elocucionista de cualquier nación, articular un sistema didáctico para su nativa y familiar lengua. Dado que muestra que los signos vocales de expresión tienen una

> universalidad, coexisten con la predominancia de Thot y de la pasión; y que una gramática de elocución, como aquella de la música, debe ser una y la misma para toda la familia del hombre.
>
> James Rush, *Philosophy of the Human Voice*, Introduction

El científico y médico de la Universidad de Princeton, James Rush (1786-1869), publicó su libro *Filosofía de la voz humana* (*Philosophy of the Human Voice*, 1827), cuya investigación fue pionera en el campo de la lingüística y la filosofía de la voz. Los puntos temáticos de su obra consisten en las relaciones entre fisiología, lenguaje y canto en aspectos muy específicos como notas musicales, ritmo, métrica o acentuación, intensidad, velocidad, entonación, recitación y articulación. En su obra ofreció un sistema científico de notación para la descripción del discurso sonoro, en el cual utilizó la simbología de la teoría musical para representar los tonos de cada sílaba pronunciada ya sea hablada o cantada. El aporte que proporcionó su investigación fue la introducción de conceptos musicales como el de tono, atónico y subtónico para entender el lenguaje humano desde la perspectiva sonora, lo cual devino en una mejor interpretación del fenómeno fisiológico del sonido producido por las cuerdas vocales.

Además, Rush consideraba que la experiencia era el único criterio válido para estudiar el fenómeno acústico de la voz, mientras que la mera teorización, sin el rigor de la observación científica de los hechos, no llevaba a ninguna conclusión verdadera. Este presupuesto epistémico hizo que rechazase frecuentemente a la metafísica y la especulación. Sin embargo, este pensador no desarrolló una filosofía general basada en su sistema descriptivo de la voz apoyado en la fisiología de su tiempo, sino que solamente se limitó a permanecer en la incipiente ciencia lingüística y la filosofía natural centrada en la voz humana, ya que esta rama de la filosofía junto con la lingüística, como se ha visto, constituyó algunos de los factores principales para la formación de los estudios relativos a la filosofía de la música.

Giuseppe Mazzini: el político de la música

> […] para los intelectuales, […], la idea por la forma, y saben que hay una filosofía para la música, como para todas las otras expresiones de la vida íntima, y de los afectos que la gobiernan.
>
> Giuseppe Mazzini, *L'italiano. Filosofía della Música.*

Giuseppe Mazzini (1805-1872), político y periodista italiano, escribió un ensayo titulado *Filosofia della Musica* (1836) durante su exilio en Ginebra, Suiza, hacia finales del año 1835 y fue publicado al siguiente año en París por la revista *L'italiano*. Mazzini había sido forzado a elegir el exilio debido a sus actividades revolucionarias en contra de la política de su país, pues su intención era reunificar a Italia a través de una reforma política y reorganización de toda la cultura italiana para consolidar una democracia popular en una república autónoma e independiente. Desde este contexto ideológico, Mazzini promulgó una filosofía de la música entendida siempre desde su enfoque político y social, que concibió a la música como una expresión artística que podía influir sobremanera en la unificación de Italia. De la misma manera que en la antigua Grecia, Mazzini veía en la música —y el arte en general— un poderoso elemento formativo para los ciudadanos, ya que el repertorio musical italiano configuraba un factor cultural con el cual la gente podía identificarse como una nueva nación. El autor consideró que la música había nacido en Italia durante el siglo XVI con Palestrina, pero que decayó por el adoctrinamiento simple de las academias de música.[5] Por esta razón, su crítica consiste en un llamado a renovar el arte de su estado decadente a favor del humanismo y la espiritualidad. Mazzini vio en las composiciones de Rossini la regeneración del arte no sólo para Italia, sino para toda Europa:

> Y los maestros y los traficantes de notas absténganse de estas páginas. No son para esos. Son para aquellos pocos que en el arte sienten el ministerio, e intentan la inmensa influencia que se ejercería para su sociedad, si la pedantería y la banalidad no la hubiesen reducido a servil mecanismo, y a entretenimiento de ricos desganados: para quienes sólo entrevén no más que una combinación estéril de sonidos, sin intención, sin concepto moral: para los intelectuales, si los hay

> también, que no han renegado del pensamiento del materialismo, la idea por la forma, y saben que hay una filosofía para la música, como para todas las otras expresiones de la vida íntima, y de los afectos que la gobiernan.[6]

Como se desprende de la cita anterior, la concepción de filosofía de la música de Mazzini consistió en un nacionalismo, cuyo objetivo principal fue apoyar la formación y unificación de todos los estados divididos en una sola república italiana. Sus críticas y propuestas al arte humanista y emocional, atmósfera de su época debido al romanticismo, con tendencia a la universalidad, han sido consideradas como precursoras de la idea del arte total de Wagner. En suma, la obra de Mazzini aporta una perspectiva totalmente nueva acerca de la filosofía de la música puesto que estaba fundamentada en un ideal patriótico. La necesidad social de construir una nación libre e independiente y la innovación musical de ese periodo influyeron a Mazzini en su postura respecto a la filosofía de la música entendida como un vehículo de transformación civil.

Ferdinand Hand: el esteta de la música

> No podremos evitar hablar de la naturaleza de la música en general o interesarnos por el amplio mundo de la tonalidad, aun tal y como es, sin la impresión perfecta de la Belleza. De manera que no haremos más que atribuirle erróneamente al tono mismo, una belleza que no reside primariamente dentro de él. Si pudiéramos permitirnos la definición, tal ciencia es una Filosofía de la Música.
>
> Ferdinand Hand, Ästhetik der Tonkunst, Einführung, VI.

En agosto de 1837, Ferdinand Hand (1786-1851) publicó en Alemania la primera parte de su libro *Estética de la música* (Ästhetik der Tonkunst*)*, el cual completó aproximadamente luego de tres años con una segunda parte (1841). La obra está dividida en cuatro partes: la primera aborda el tema de la naturaleza de la música, la segunda, el de la belleza en el arte musical, la tercera, el de las leyes de las obras del arte musical en general, y la cuarta, el de las reglas relativas a trabajos artísticos individuales. En el prefacio menciona la falta y la necesidad de nuevas investigaciones que

desarrollen una estética musical bien fundamentada y la motivación de su trabajo: un humilde amor al arte.

En la introducción expone su marco teórico y una brevísima historia de la estética —o ciencia de la belleza— pasando por los pitagóricos, Platón, Aristóxeno, Ptolomeo, la era cristiana y el análisis de la belleza desde un nuevo enfoque en la filosofía gracias a Wolf y Baumgarten. Define el propósito de la estética general como la aclaración de la naturaleza de lo bello, las facultades que operan en la mente para apreciarlo, las leyes para representarlo en cada arte y su posición en la vida. Después, aunque afirma que la dificultad del tema hace su camino incierto y poco seguro, nos dice que hasta alcanzar un entendimiento correcto sobre cuál es la naturaleza de la música en general, qué representa y cómo es hecha dicha representación, se podrá realizar una mejor investigación filosófica en torno a la música. Sólo cuando se haya logrado una comprensión adecuada de la belleza, entonces ya no hablaremos de la ciencia de la estética, sino de la filosofía de la música:

> Pero en la medida en que [la ciencia de la estética] haga de lo intelectual un objeto de investigación y trate sobre lo bello en las obras musicales, no podrá proceder con seguridad hasta alcanzar un entendimiento de lo que la música puede representar y cómo dicha representación está hecha. En consecuencia, no podremos evitar hablar de la naturaleza de la música en general o interesarnos por el amplio mundo de la tonalidad, aun tal y como es, sin la impresión perfecta de la Belleza. De manera que no haremos más que atribuirle erróneamente al tono mismo, una belleza que no reside primariamente dentro de él. Si pudiéramos permitirnos la definición, tal ciencia es una Filosofía de la Música.[7]

La pregunta por la esencia de la música constituyó, para nuestro autor, la temática de mayor relevancia para la filosofía de la música. En la primera parte de su obra hace una serie de cuestionamientos inauditos —como metodología de trabajo— que poseen un enorme valor para la disciplina en cuestión debido a que son de orden filosófico. Veamos algunas de las más importantes. Hand se pregunta por la naturaleza de la música en general, la cual describe como un fenómeno complejo relacionado con el espacio,

el tiempo, el movimiento, la causalidad, la vida y el sonido. Asimismo, elabora dos preguntas claves para toda su investigación: ¿la música es una imitación de la naturaleza?, lo que implica que la música se aprende de la naturaleza, dicho con otras palabras, es parte de ella; es decir hay música en la naturaleza. O, bien, por el contrario, ¿lo que percibimos son sólo analogías entre el mundo natural y nuestra interioridad? Ante esta cuestión diserta recordando el comentario de Blumenbach, quien aseveraba que los pájaros no cantan, sino que su piar es un mero silbido. Al final, Hand termina por adoptar la segunda postura: la llamada armonía universal es una analogía entre nuestras percepciones musicales con el mundo.

En la segunda parte, presenta su tesis que reza así: la música es el producto de la libre autoactividad de la mente que representa nuestros sentimientos. Para comprender adecuadamente la proposición anterior es preciso ubicarla en el contexto de la teoría estética que propone nuestro autor. El concepto clave es la contemplación, que, a través de la captación de la belleza en el mundo circundante, efectúa en el individuo una experiencia espiritual en su interior. La relación entre lo externo y lo interno logra identificarse a partir de la música y la belleza en general, de ahí que la finalidad de esta última sea la espiritualización de lo sensorial y viceversa: la unificación sucede porque la música, al ser intangible, es energía en sí misma que manifiesta la vida espiritual del hombre en todos sus sentidos ideales y emocionales. De aquí colige Hand una experiencia metafísica del ser humano ante el misterio de la creación surgida por la imaginación, que se desarrolla con la belleza hacia un estado indefinido que percibe la totalidad. Una tesis semejante respecto de la belleza la encontramos en el monismo estético de Vasconcelos. La contribución intelectual de Hand a los estudios filosóficos de la música fue relevante por los planteamientos filosóficos que propuso, alejándose con ello de la filosofía natural que veía en la música solamente un complejo fenómeno físico. Aunque su aporte es importante, no agota los planteamientos que de ella surgen. Sin embargo, las preguntas de Hand sobre la esencia de la música y su posición, no sólo respecto del ser humano, sino también respecto de la vida, lograron ampliar los horizontes temáticos de la filosofía de la música.

William Mullinger Higgins: el físico de la música

> Un conocimiento de la música debería basarse en sus principios filosóficos.
> William Mullinger Higgins

Al mismo tiempo que el doctor Hand trabajaba en su teoría estética, W. M. Higgins (s.d.) publicó en Inglaterra su trabajo intitulado *La filosofía del sonido e historia de la música* (*The Philosophy of Sound and History of Music*) en 1838. A pesar de los escasos datos biográficos acerca de Higgins podemos inferir de sus obras una completa dedicación al estudio y una excelente formación en las ciencias. Nuestro pensador tenía una amplia formación en conocimientos científicos respecto de la geología, la hidrostática, la mecánica, la química, la meteorología, la acústica, entre otras disciplinas. En la introducción de su obra justifica la necesidad de aprender la ciencia de la música debido a la creciente usanza de tocar instrumentos musicales. Asimismo, nota que frecuentemente los músicos, incluso los más diestros, nada conocían sobre las causas físicas de la producción y propagación del sonido. Tal ignorancia no puede ser atribuida a la filosofía del sonido debido al creciente interés que encontraba el autor en sus contemporáneos por los estudios filosóficos durante los últimos años. Por otro lado, expresa el esfuerzo por inculcar en la sociedad el estudio de los nuevos estilos de los compositores más renombrados y desea que suceda lo mismo con todas las ciencias y los principios filosóficos de la música. Así pues, propone una teoría física del sonido vinculada a la música en beneficio del estudiante y el profesor de música.

La obra trata la producción, propagación y reflexión del sonido en cuerpos gaseosos, líquidos y sólidos, así como acerca del efecto acústico de los instrumentos musicales. Cabe señalar que dicho escrito fue importante en su momento como un documento de divulgación científica, aunque algunas proposiciones básicas de su tratado hayan estado equivocadas. Una de ellas aparece en sus observaciones generales acerca del sonido, donde apunta que todos los sonidos poseen la misma velocidad. Desafortunadamente, Higgins no consideró la temperatura y el cuerpo por donde se desplaza la energía sonora, ya que su velocidad no es la misma, pues a mayor cercanía de partículas, mayor será la velocidad de la propagación —hoy sabemos que la velocidad del sonido en el aire es aproximadamente de 333 metros

por segundo, mientras que en el agua la velocidad de las ondas sonoras es más alta por la mayor cercanía de las moléculas—. En síntesis, Higgins sobresale por sus estudios en la filosofía natural del sonido y, por tanto, ocupa el puesto del segundo antecedente en Inglaterra después de la filosofía de la música de Smith.

William Pole: el músico-filósofo

> Ahora podrá ser entendido que la filosofía de la música implica no sólo la enunciación y explicación de los fenómenos acústicos, sino el análisis filosófico general de la estructura musical.
>
> William Pole, *The Philosophy of Music,* Introduction.

En Inglaterra, el ingeniero y organista distinguido, William Pole (1814-1900) fue el catedrático de un curso notable de varias lecturas a las que definió como la substancia de la filosofía de la música en la Royal Institution of Great Britain durante febrero y marzo de 1877. En la introducción de su libro *La filosofía de la música* (*The Philosophy of Music*, 1879), Pole fue el primer filósofo que se preguntó por la historia, el sentido y el objeto de estudio de la filosofía de la música. A causa de esto, se examinará su obra pionera más detenidamente, dada su relevancia para la presente investigación.

Pole consideró que el primer intento serio por indagar y erigir una filosofía de la música lo realizó el compositor y diestro violinista alemán Moritz Hauptmann (1792-1868), quien propuso una filosofía de la música en su libro *Sobre la naturaleza de la armonía y la métrica, y sobre la teoría de la música* (*Die Natur der Harmonik und der Metrik, zur Theorie der Musik*, 1853), donde presentó una disertación sobre la naturaleza de la armonía, la métrica y las formas musicales. Hauptmann partía de varios supuestos filosóficos como la dialéctica del idealismo absoluto de Hegel para su filosofía de la música, pero este proceder le valió una puntual y acertada crítica de Pole, al decir que su libro estaba demasiado imbuido de la filosofía hegeliana, además de ser lo bastante oscuro como para que nadie lo comprendiera. Al poco tiempo, tal libro quedó en el completo olvido.[8]

Después de estimar dicho intento incompleto, Pole afirma que fue el eminente físico y filósofo alemán Hermann Helmholtz (1821-1894) quien estableció los fundamentos teóricos de la filosofía de la música a partir de

sus notables descubrimientos científicos en acústica, los cuales fueron publicados en su obra *Sobre las sensaciones del tono como base fisiológica para la teoría de la música* (*Die Lehre von den Tonempfindungen, als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 1863), donde estudió el problema de la percepción auditiva con base en la fisiología del oído para una fundamentación física de la teoría musical. El argumento puede formularse de la siguiente manera: dado que la investigación de Helmholtz logró dar cuenta del fenómeno acústico, la fisiología y el cálculo de la frecuencia de los tonos, entonces es posible analizar desde una perspectiva filosófica la estructura de la música. Debido a esto, Pole consideró a Helmholtz como el fundador de la filosofía de la música, porque su trabajo no se limitó a la investigación física del sonido, sino que también abarca el ámbito filosófico, particularmente el estético. En palabras de Pole:

> Ahora podrá ser entendido que la filosofía de la música, como fue establecida por las investigaciones de Helmholtz, implica no sólo la enunciación y explicación de los fenómenos acústicos, sino el análisis filosófico general de la estructura musical, en donde el elemento acústico es sólo introductorio, y que en realidad se extiende a un mayor campo.[9]

De esta manera, Pole nos permite ver claramente la postura de Helmholtz, al decir que la base física del sonido es la introducción a la filosofía de la música y que el objeto de estudio de ésta es la estructura musical: el ritmo, la melodía, la armonía, el contrapunto y las formas musicales. A pesar de la apología de Pole en relación con la fundamentación de la filosofía de la música de Helmholtz, no podemos estar de acuerdo con él, debido a que otras personas lo antecedieron también de forma significativa, y ayudaron poco a poco a desarrollar una teoría, aunque ciertamente muy imprecisa aún, de la filosofía de la música. En cuanto al "mayor campo" Helmholtz deja claro en su obra que trata sobre la sensación del tono, que el objetivo de la investigación corresponde a la psicología, la estética y la música por sus relaciones naturales. Dicho con sus palabras:

> En el presente trabajo un atentado será hecho para formar una conexión entre los límites de dos ciencias, las cuales, aunque empatan

> juntas en muchas relaciones naturales, han permanecido diferenciadas hasta este momento, los límites de la física y psicología de la acústica, por una parte, y la ciencia musical y estética por otra.[10]

Cabe hacer aquí un señalamiento contextual que interesa para nuestra investigación: Helmholtz menciona esta interrelación de los límites de las ciencias porque, en aquella época, estaba ocurriendo una separación de éstas debido a la influencia del positivismo de Augusto Comte. De este modo, el pensador alemán arremete indirectamente en su obra contra la postura positivista y la separación de las ciencias de los demás saberes, ya que podemos inferir que consideraba perjudicial tal división por las consecuencias teóricas y metodológicas que implicaba, entre ellas la visión entrecortada del hombre y el universo como un todo unificado. Por consiguiente, la filosofía de la música para Helmholtz es una disciplina, cuyo marco teórico es interdisciplinario; es decir, está apoyado en varias ciencias. En este sentido, afirma:

> Los horizontes de la física, la filosofía y el arte han estado recientemente separados con amplitud; y como consecuencia, el lenguaje, los métodos, y los objetivos de cualquiera de estos estudios, presentan cierta cantidad de dificultades para el estudiante de cualquiera de ellas.[11]

Aunque las aportaciones de Helmholtz fueron casi todas en el área de la física, en su obra podemos encontrar algunos elementos filosóficos de relevancia para la filosofía de la música concernientes al área de la estética, como el problema de las relaciones y diferencias entre los principios físicos y los principios estéticos, cuestión que, como veremos, continuó Pole. En pocas palabras el planteamiento consiste en aclarar por qué si los principios físicos del sonido son invariables y constituyen la base de la música, los principios estéticos musicales cambian de un periodo a otro y de una cultura a otra. Otro aspecto filosófico, en realidad viejo, es el problema del efecto psicológico y moral de la música en el ser humano, con relación al cual nuestro autor sólo expuso su enorme dificultad, mas nunca elaboró una posible solución que respondiera a la pregunta y, mucho menos, una filosofía general de la música donde se abarcara al hombre y al universo.

El objetivo de Pole consistió en indagar cuál es la naturaleza y origen de las estructuras musicales mediante una sistemática investigación teórica e histórica de la música. En toda la obra, Pole está empeñado en demostrar que la construcción de la música está determinada por una elección estética y no según leyes naturales[12] como se creía habitualmente. Sin embargo, nuestro pensador únicamente aceptó los intervalos a los cuales llamó naturales, porque consideró que están fundamentados según una necesidad física en el sonido. William Pole destaca en nuestra serie de antecedentes históricos debido al contenido y aporte de su obra, pues en él podemos notar indudablemente un avance en lo concerniente a la aclaración de los objetos de estudio propios de la filosofía de la música, como los valores estéticos en la música. Mientras que Helmholtz en realidad no concretó en el sentido estricto y riguroso de los términos ninguna filosofía musical, Pole se aventura, sin negar el trabajo de su antecesor, para proponer su propia explicación independiente de la música. Más aún, la tesis del pensador inglés es un tópico filosófico-musical significativo, ya que implica cuestiones relacionadas además de con la estética, como consideró Pole, con la epistemología, puesto que la apreciación de la belleza está influida por la cultura y la manera como se concibe y conoce el mundo.

III. Tercer momento histórico

A principios del siglo XX, florecieron nuevos textos en torno a la filosofía de la música desde nuevas perspectivas que dieron a la joven disciplina un auge de mayor claridad respecto a su definición, su objeto de estudio, metodología, conceptos y problemas particulares. Esta etapa está caracterizada por un desarrollo en psicología, estética musical, educación musical y biología, mientras que la física y la matemática fueron menos consideradas. En la psicología, Britan sostuvo que la música es una invención humana que puede afectar la psique tanto emocional, como intelectualmente. Britan destaca porque fue el siguiente pensador, después de Pole, quien se preguntó explícitamente por el surgimiento y estudio de la aún joven filosofía de la música. En la estética, Busoni amplió el concepto de música, y por tanto de belleza, al considerar también a los microtonos —no utilizados en el sistema musical occidental— para componer nueva música. Desde el

enfoque de una nueva filosofía de la enseñanza musical, Harriet Seymour propuso el regreso a la armonía universal del ser humano y el cosmos basada en el amor y el autoconocimiento. Stromeyer realizó desde la biología un ejercicio especulativo sobre la vida como la relación que unifica la materia y la energía; luego finaliza con una conjetura teológica-musical del mundo, donde considera a Dios como el supremo compositor y al mundo como su mejor composición.

Ferruccio Busoni: el nuevo esteta de la música

> La música nació libre; y es su destino ganar la libertad. Se convertirá en el más completo de todos los reflejos de la naturaleza por la razón de su ilimitada inmaterialidad.
>
> Busoni, *Un esbozo nuevo de estética de la música*, Caracterización de las artes: 5.

El compositor italiano y prodigioso pianista, Ferruccio Busoni (1866-1924), escribió un manifiesto acerca de los valores estéticos que ayudarían a encontrar una nueva música jamás oída. Desde Hand pocos intentos se habían hecho en relación con el tema debido a su dificultad, de modo que la obra de Busoni vino a romper ese silencio. El primer paso del compositor fue pensar en nuevos cánones, distintos a los utilizados por los grandes maestros, como Bach, Mozart y Beethoven. En su obra *Un esbozo nuevo de estética de la música* (*Entwurfs einer neuen Ästhetik der Tonkunst,* 1907), propone que la nueva estética de la música no debe limitarse a las grandes obras escritas, ni tampoco a las tradicionales divisiones de la octava, sino que debe ceñirse a la búsqueda de nuevos estilos musicales elegidos por un compositor sagaz e inventivo. Con esto el pianista se refiere a los mundos poco explorados aún de la electroacústica y el microtonalismo para la composición musical.

Por un lado, las reflexiones de Busoni fueron importantes para la estética musical por las implicaciones filosóficas en la teoría de la belleza musical. Entre ellas podemos encontrar la ampliación del criterio de belleza en la música y del mismo concepto de música al considerar la amplia gama de sonidos tanto musicales como naturales. Recordemos que Rameau y Bach determinaron los sonidos que serían considerados musicales, mientras

que otros no lo eran. En pocas palabras, Busoni amplio el concepto de lo musical. Por otro, cabe mencionar que nuestro pianista propuso que la música debía expresar un sentimiento, incluso, trascendental. Este sentimiento es comparado por Busoni con algunos comentarios, tales como que, según Nietzsche, la música está más allá del bien y del mal, la experiencia armoniosa vivida por *Lucerne* de Tolstoi y el nirvana budista, para afirmar que ahí, en esa trascendentalidad de lo humano, había una música jamás oída. Con todo, el aporte de Busoni premeditó parcialmente la exhaustiva experimentación que ocurrió durante todo el siglo XX en el arte musical.

Halbert Hains Britan: el psicólogo de la música

> La razón por la cual la filosofía de la música está inmadura, casi inestable en cuanto a sus primeros principios, se halla en el hecho de que la música en su presente forma armónica aún se encuentra en su madurez temprana.
>
> Britan, *The Philosophy of Music,* Cap. I. The Problem Stated.

Nuestro siguiente antecedente apareció en el siglo XX, treinta y tres años después de la filosofía de la música de Pole en el mismo país. Helbert Hains Britan (1874-1945), profesor de filosofía del Bates College, publicó su libro *La filosofía de la música, una investigación comparativa de los principios de la estética musical* (*The Philosophy of Music, a Comparative Investigation into the Principles of Musical Aestetics*, 1910). La investigación de Britan consistió en un análisis comparativo de los principios de la estética musical. Su obra está estructurada en once capítulos divididos en tres partes generales: la primera, una introducción al estado del problema; la segunda, un análisis psicológico de los elementos de la música; y la tercera, la filosofía de la música. En cada una de estas tres partes aparecen temas que, como veremos en seguida, lograron que su autor fuera un parteaguas en el desarrollo de la filosofía de la música como nuevo campo de estudio. Debido a esto se estudiarán más ampliamente sus ideas y aportaciones. En la primera parte comienza hablando sobre la particularidad que tiene la música para atraer a la mente filosófica por su naturaleza, causas y significado. Señala que la música es universal, porque aparece en todo el mundo como un elemento importante para la religión, la mística y la experiencia estética de los individuos. Britan destaca estos últimos elementos, porque la música, según

dice, puede expresar cualquier sentimiento humano. Esta propiedad de la música es, en opinión de nuestro autor, un tema aún por estudiar, el cual retoma hasta la tercera parte. Más adelante, nos habla de la inmadurez y poco estudio de la filosofía de la música debido a la notoria falta de claridad en sus primeros principios y la temprana madurez de la armonía.[13]

Este comentario nos aporta valiosa información sobre la poca claridad que se tenía acerca de esta disciplina apenas en su *floruit,* así como de sus intelectuales quienes se sabían pioneros en tierras fértiles y lejanas.

> La filosofía de la música todavía está actualmente inmadura, casi inestable en cuanto a sus primeros principios. Se halla en el hecho que la música en su presente forma harmónica está todavía en su madurez temprana. Previamente con el cultivo de la música por su propio bien, más que un intento por entender sus principios en sus relaciones filosóficas. Ha habido una filosofía de la poesía, por ejemplo, desde el tiempo de Aristóteles, pero es sólo en los años recientes que un intento sistemático ha sido hecho en una filosofía de la música. Y, efectivamente, no podría ser de otra manera: la filosofía no precede, sino que sigue el proceso actual de desarrollo. La información primero debe ser suministrada, y luego reflexionada y unificada en un sistema coherente y lógico. Consecuentemente, la filosofía ha moderado bien el impulso febril para apropiarse el campo de la música a su esfera hasta que el arte en sí mismo pudiera estar maduro.[14]

Según Britan, la configuración de la filosofía de la música se debió al fuerte desarrollo musical de los últimos dos siglos, especialmente en la armonía o la bella disposición de los acordes, a los progresos en la ciencia psicológica y la estética musical. Britan señala la necesidad de un estudio psicológico que logre dar cuenta de los efectos emocionales y mentales en el ser humano causados por la música, pues considera que ya no hay justificación para investigaciones incompletas, dado el enorme avance que veía en la psicología. Así pues, la filosofía de la música debe estar orientada en descubrir las características que diferencian a la música de las demás artes, su importancia y propósito en la vida humana; en otras palabras, su problema central está referido a la ontología de la música, al modo de ser de la música. En cuanto a la metodología que debe seguir el filósofo de la música, dice

que debe ser centrífuga, mientras que la del músico es centrípeta. Con esto quiere decir que la filosofía debe acercarse a la música con la intención de descubrir y hacer inteligibles los problemas que surgen en la música con relación a otras áreas, como el lenguaje, la psicología y la estética. Entretanto el músico —respetado por el filósofo— debe dedicarse a la teoría y la ejecución de su arte.

La segunda parte está constituida por cinco capítulos que tratan sobre el ritmo en dos secciones, la melodía, la armonía y la expresión musical. Britan vincula todos estos tópicos con la psicología, la estética y la biología. Afirma que la música, como creación de la mente, debe ser comprendida como la representación sonora de nuestra conciencia en donde prevalece más el elemento intelectual que el emocional. De ahí que los principios estéticos de cada individuo sean construidos a través de su historia y su cultura para conformar una asociación entre sentimientos y sonido. En la misma línea considera que la respuesta inevitable al ritmo por parte del ser humano tiene un fundamento en su propio organismo, ya que sin ritmo la vida no podría sustentarse. Al decir esto, nuestro autor está pensando en los últimos trabajos publicados de Darwin, quien introdujo por primera vez la teoría según la cual el sonido rítmico desempeña un papel preponderante en la selección y evolución de las especies.

La tercera parte está constituida por cuatro capítulos que conforman la médula del trabajo filosófico de Britan. Los conceptos básicos de su filosofía de la música son tres: universalidad, por la aparición de la música en todo el mundo; versatilidad, por su capacidad de englobar las ideas, los significados y los sentimientos de manera efectiva; y poder, debido a la fuerte influencia de la música en las emociones. Después considera el problema del contenido en la música entre formalistas y expresionistas. La postura que adopta al respecto es ecléctica al afirmar que su contenido es intelectual porque la partitura es un constructo mental, y emocional por los sentimientos que surgen al escuchar música. Hacia el final de su obra, recordando a Platón y Aristóteles, comenta que las artes y, en especial, la música son el mejor medio para formar individuos morales e inteligentes.

Se concluye, entonces, que Halbert Britan contribuyó a la construcción de un marco teórico más amplio de la filosofía de la música que analizó más temas y problemas relativos a la música. Al respecto, me permito añadir que la mayoría de los pensadores que hasta este momento habían

estado conformando esta disciplina filosófica —como Pole y Hand, por mencionar a algunos—, se percataron de la enorme dificultad que presenta la música como objeto de estudio, ya que cada enfoque teórico sea biológico, físico o psicológico —como en el caso de Britan— necesita su propia metodología para explicar el fenómeno musical en sus términos, por lo que las concepciones de éste variarán. Con todo, fue de esta manera como la filosofía de la música adquirió nuevos matices teóricos para ser estudiada.

C. E. Stromeyer: el físico especulativo de la música

> El universo en el cual existe la música es el tiempo, y mientras que el nuestro es un doble universo, que consiste en un infinito espacio y un interminable tiempo, la música es un mundo simple independiente del espacio.
>
> C. E. Stromeyer, *Unity in Nature,* The Nature of Music: 19.

El ingeniero C. E. Stromeyer (1856-s.d.) publicó en 1911 un libro que llamó *Unidad en la naturaleza, una analogía entre la música y la vida* (*Unity in Nature, an Analogy between Music and Life*). En dicha obra se propuso hacer un ejercicio de especulación metafísica que diera lugar a nuevos puntos de vista relacionados con la ciencia y la música. Acentúa que su trabajo puede considerarse una alegoría musical de la vida, por lo que da lugar a temáticas relevantes surgidas de la imaginación y la ciencia de su época, tales como la unidimensionalidad de la música en el tiempo y la analogía causal entre la música y la vida que puede encontrarse en el ritmo que hay en el pulso del corazón, el ciclo respiratorio y los pasos al caminar. El autor parte de las premisas de la cosmovisión newtoniana según la cual el espacio y el tiempo absolutos, como el *sensorium dei*, poseen un estatus ontológico y están separados el uno del otro. En este contexto teórico especula en torno de la esencia de la música y la materia, de las cuales concluyó que son esencialmente distintas, porque consideró que la música es, en últimos términos, energía, y la materia está constituida fundamentalmente por moléculas indestructibles.

Esta dualidad sugería un serio problema: ¿cómo están interrelacionadas la materia y la energía? Frente a esta interrogante, recuerda la filosofía de Schopenhauer[15] en la cual la música aparece como el medio más adecuado y elevado para entender el principio metafísico de la voluntad pura en sí

mismo irracional, que está continuamente objetivándose en la materia. La música constituye un modo de dirigirse hacia el mundo nouménico. Pero nuestro autor termina por afirmar que la vida es la unificación armoniosa de la materia y la energía. La unidad en la naturaleza ocurre por los principios comunes a las leyes que gobiernan a la materia y la música, como la causalidad. Por otro lado, Stromeyer propuso en el campo de la teología una analogía entre Dios-compositor y mundo-composición, donde el silencio es el primer motivo filosófico para la creación y el segundo la memoria musical de Dios como causa primera.

Aunque es verdad que las especulaciones de Stromeyer estaban inspiradas en una física, cuyos conceptos fundamentales estaban siendo ya reinterpretados por la teoría de la relatividad especial de Einstein, publicada en 1905, son significativas para la filosofía de la música, puesto que plantearon nuevas preguntas acerca de la realidad de la música desde la teoría física de su tiempo. Estas cuestiones aún están vigentes en tanto que la temática sobre la música, entendida como una posibilidad específica de la mente humana, continúa siendo estudiada por la neurociencia. Por esta razón, el autor menciona las epistemologías de Kant y Schopenhauer que, si bien es cierto que parten de premisas distintas, ambas coinciden en decir que el mundo es la representación que el sujeto construye para sí. De ahí que la problemática implícita consista en si la realidad de la música es un constructo o no de la mente humana.

Harriet A. Seymour: la filósofa de la educación musical

> Ahora, ambas, la armonía de la música y la armonía de la vida, tienen por fundamento la misma ley —la ley del orden. La armonía en la música no es el intrincado estudio que ha sido creído, hablando muy sencillamente. […]. Porque en la realidad sólo hay un acorde, justo como sólo hay un Dios. Todos los demás acordes se mueven hacia este acorde único, justo como todos los mortales están moviéndose hacia la realización de la unidad con Dios. Hay, en otras palabras, muchos elementos, que tomados separadamente son inarmónicos, pero cuando los traes hacia el orden apropiado por la aplicación de la ley, se resuelven en una gran armonía.
>
> Harriet Ayer Seymour, *The Philosophy of Music,* Harmony, V.

Nuestro próximo antecedente nos lleva de regreso a América, en Nueva York, en donde la psicóloga Harriet Ayer Seymour (1849-s.d.) publicó en 1910 un breve esbozo llamado *Cómo pensar la música* (*How to Think Music)*. En este libro presentó su idea germinal sobre una mejor enseñanza musical en comparación con la tradicional para instruir el oído de todas las personas, especialmente de niños e iniciados en música. Posteriormente Seymour continuó trabajando en la misma obra durante varios años hasta publicarla con un nuevo rótulo: *La filosofía de la música, lo que la música puede hacer por ti* (*The Philosophy of Music, What Music Can Do for You*, 1920). En la introducción, Seymour comenta que el cambio de título se debió al contenido filosófico que surgió durante el desarrollo de la idea fundamental desde la cual partió: una nueva filosofía de la enseñanza musical que lleve al autoconocimiento para musical comenzar una vida llena de belleza y armonía. Más adelante explica que la nueva enseñanza musical consiste en un retorno al antiguo principio délfico: "conócete a ti mismo y conocerás al universo y a los dioses".

Señala que la antigua metodología para aprender música mediante la práctica interminable de escalas, arpegios, acordes, etcétera, ha demostrado ser incompleta, porque no enseña al estudiante a pensar y sentir la música en su vida con toda la amplitud requerida. Luego, Seymour propone el modo filosófico para aprender música, cuyo primer paso consiste en despertar la música que está dentro de cada uno de nosotros al aprender primero a escuchar sus elementos y luego a pensarlos, todo con la intención de regresar a los individuos a su estado natural que es armonía. Por tanto, nuestra filósofa de la educación considera que la música es un remedio potente para curar a las personas desde niños hasta adultos mayores de enfermedades mentales o disonancias, como la depresión, el egoísmo y el odio. De esta manera, el ser humano comienza a despertar en una nueva vida totalmente desconocida gobernada por la ley del orden universal, cuya prueba empírica está en la armonía de la música y el ritmo del mundo. Encontramos aquí otra resonancia de la filosofía pitagórica.

Ahora bien, según esta filosofía de la música para llegar a la verdadera armonía del ser humano con el universo se debe primero aprender en serio lo que no se sabe: escuchar. Escuchar consiste en poner atención por primera vez en la vida, como decía Nicéforo el solitario, y lo primero que se debe tratar de escuchar es el silencio. Seymour ejemplifica la atención

con la vida espiritual sufí donde la danza aparece como un medio práctico para regresar a la unidad de Dios, a quien lo único que podemos darle es nuestra atención silenciosa. Sólo, de esta manera, la música espiritual cumple su verdadero propósito formativo: unir el alma con lo divino a través de una vida armoniosa, o sea, moralmente basada en la fe, la devoción y el amor perfectos, para detener la desentonada y arrítmica situación del ser humano y retomar el ritmo *a tempo* de la naturaleza. En pocas palabras, para Seymour, la música es en sí misma religiosidad, porque demuestra una universalidad a la que responde todo el género humano al unísono.

Walter J. Turner: el poeta-filósofo de la música

> Yo tengo la más profunda convicción de que la buena música es buena, porque es la expresión de alguna idea profunda en el universo.
>
> Walter J. Turner, *Music and Life*, Unadulterated Music: 11.

El poeta y novelista australiano, Walter James Turner (1889-1946), escribió un libro llamado *Vida y música* (*Life and Music*), publicado en Londres en 1921, en el cual desarrolló un compendio de comentarios sobre la música en general, su historia, sus relaciones con otras artes y los grandes compositores y artistas. Turner tituló el capítulo XXVI "Una filosofía musical" (*A Musical Philosophy*), en el cual se dedicó a refutar la concepción de la música del compositor inglés y ocultista Cyril Meir Scott (*The Philosophy of Modernism, its Conection with Music*, 1917). Si bien es cierto que desde un principio nuestro autor se declaró en contra de las ideas románticas y ocultistas predicadas por Scott, aceptó escuchar su punto de vista sobre la música. Scott, apoyado en doctrinas ocultas, suponía que la música puede afectar a todos los niveles o cuerpos que constituyen al ser humano: físico, emocional, psíquico, intuitivo y astral. Basado en estas premisas, el compositor inglés especuló que la mejor composición es aquella que puede afectar a cada parte del ser humano elevándola hacia una vibración más alta y un mayor estado de consciencia. Pero Turner consideró que este enfoque ocultista de Scott consistía en una teoría supersticiosa que rechazó su tesis por su falta de exactitud y coherencia:

> El señor Scott procede a decir que la música tiene un efecto muy notable en este cuerpo emocional, alias vehículo astral, el cual el señor Scott declara que está compuesta de un tipo muy raro de materia. El señor Scott no nos da el nombre de esta sustancia o su densidad específica.[16]

Por su parte, Turner sostuvo que la música, junto con las demás expresiones artísticas, expresa lo universal que hay en el ser humano. Dicho de otra manera, nuestro poeta australiano pensaba que la música trasciende las emociones y es el único arte capaz de unificar, mediante un orden bello de sonidos, toda manifestación humana. Pero Turner estimó que sólo el mejor auditor, con una emoción musical pura, podría alcanzar a percibir esta universalidad. En aquellos tiempos, Jascha Heifetz comenzó a destacar como un gran violinista prodigio y Turner tuvo la ocasión de escuchar a este magnífico violinista, por lo cual lo consideró como el arquetipo del músico perfecto, puesto que reunía en la proporción justa todos los atributos del verdadero músico: emoción musical pura, espontaneidad, técnica inigualable y una mística espiritual.

IV. Cuarto momento histórico

Durante el siglo XX se consolidó la cuarta generación de textos en torno a la filosofía de la música, la cual adquirió un nuevo giro conceptual en sus temáticas, categorías, conceptos críticos y metodologías de estudio. Las características distintivas de este periodo son la riqueza y la diversidad de novedosas interpretaciones y concepciones filosóficas sobre la música desde varios ángulos teóricos, todos ellos relevantes: en la semántica, con Adorno, en la física, con García Bacca, la etnomusicología, con Marius Schneider y finalmente en la filosofía con Gustavo Bueno. Otra característica que cabe subrayar fue la mayor sistematización y claridad de los problemas filosófico-musicales y un nuevo enfoque para intentar resolverlos. Todas las investigaciones realizadas durante este último periodo fueron relevantes, porque delinearon una nueva época de consumación teorética para la Filosofía de la Música.

Ernest Bloch: la filosofía utópica-musical

Cantus essentiam fontis vocat (El canto invoca la esencia de la fuente)
Ernest Bloch, *El principio Esperanza,* III.
Expresión humana, inseparable de la música.

En Alemania, el filósofo Ernest Bloch (1885-1977) publicó, durante el verano de 1918, *El espíritu de la utopía* (*Geist des Utopie*), en cuyos capítulos aparece uno intitulado "Filosofía de la música". En esta obra están todas las ideas fundamentales de la filosofía de Bloch, claramente influida por el pensamiento de Schelling, Hegel y Marx, así como de Schopenhauer y Nietzsche. Pero dicha influencia no limitó la capacidad creativa de nuestro autor, sino todo lo contrario. A través de ellos y muchos otros autores, Bloch desarrolló el concepto utopía que retomó y reinterpretó de la obra *Utopía* (1516) del insigne pensador renacentista Thomas Moro. Este concepto es fundamental para comprender la filosofía musical de Bloch. Veamos en qué consiste, a grandes rasgos, su filosofía utópica.

La realidad para Bloch está entre la relación dialéctica de sujeto y objeto. Dicho proceso se construye y desarrolla constantemente a través de la historia del ser humano. El sujeto adquiere un papel preponderante debido a su capacidad de ensoñación e imaginación, ya que puede reconocer en el mundo aquello que está siendo, lo que ha sido y, lo más importante aún, puede proyectar lo que él mismo y su mundo pueden llegar a ser. Por ello, la filosofía de Bloch puede ser llamada una dialéctica negativa utópica, porque está orientada en realizar aquello que todavía no posee una existencia consistente, sino sólo en la fantasía e imaginación.[17] La utopía surge de la relación sujeto-objeto por la imposible captación de nuestro propio ser; esta oscuridad en el interior humano, al confrontarse con el mundo exterior, es iluminada por todas las visiones utópicas que salen de la inefabilidad de nuestro ser. Nuestro autor vio, por ejemplo, que la teoría política del marxismo era tan sólo una mediación para alcanzar el gobierno utópico por excelencia. De esto se colige que los arquetipos utópicos están basados en la esperanza —el segundo concepto clave de la filosofía utópica— del ser humano por vivirlos en plenitud, ellos representan los sueños más altos que moran en la oscura mismidad del hombre para alumbrar el misterio de su propio ser. La filosofía musical comienza en el devenir de la

condición humana que espera algún día encontrar la plena realización de su ser. La música es para Bloch la única teúrgia subjetiva que canta, entona, invoca y conjura la esencia objetiva del ser humano: *cantus essentiam fontis vocat*.[18] El arte musical tiene por arquetipo mítico-utópico la armonía de las esferas y a su hija la teoría cósmica de la música, las cuales demuestran cómo a través de la dialéctica entre distintas teorías musicales a lo largo de la historia aparecen siempre nuevas reinterpretaciones de la utopía musical de la armonía de las esferas. Bloch rememora al rey David, Pitágoras, Laozi, Agustín, Boecio, al-Fārābī, Kepler, Schiller y Schopenhauer para demostrar la continua aparición del modelo utópico del universo musical.

El aporte de Bloch a la filosofía musical constituyó un modo de filosofar distinto a todos los intentos de sus predecesores. Su originalidad consistió en presentar la idea filosófica según la cual la música es otro lenguaje, código o vía para comunicar una de las muchas ensoñaciones utópicas que desea realizar el ser humano con la perenne finalidad por alcanzar, sin nunca lograrlo completamente, el verdadero estatus de su ser en su historia vital y musical. De esta manera, la armonía de las esferas es la más acabada concepción utópica e idealizada de la música, aquella que anhela escuchar el ser humano en todas las dimensiones. La música es una vía utópica para acercarse al verdadero ser del hombre, la esencia en sí misma y la realidad añorada.

Theodor Adorno: el filósofo de la semántica-musical

> El principio que, por motivos de crítica gnoseológica, siguió Walter Benjamin en su tratado sobre la tragedia alemana puede fundarse en el objeto mismo en un examen de la nueva música desde el punto de vista filosófico que esencialmente se limite a sus dos protagonistas sin ponerlos en relación. Pues únicamente en los extremos se encuentra impresa la esencia de esta música; sólo ellos permiten el reconocimiento de su contenido de verdad.
>
> Theodor Adorno, *Filosofía de la nueva música,* Introducción.

El filósofo y músico alemán, Theodor Adorno (1903-1969), considerado uno de los representantes más importantes de la Escuela de Frankfurt —que estuvo dedicada en su momento a reformular los cimientos filosóficos del marxismo—, figura como uno de nuestros antecedentes de la filosofía de

la música. Mientras Bloch realizaba los últimos ajustes a su filosofía utópica, Adorno, por su parte, publicó su *Filosofía de la nueva música* (1949). Instruido en la música desde su infancia, Adorno concibió a la música como una entidad histórico-social influida por las luchas ideológicas de las clases sociales. Pero la filosofía musical de nuestro autor no se limitó a decir que la música es solamente un producto del hombre, como la ciencia o la tecnología, sino que constituye también una clara manifestación de la racionalidad occidental, cuya historia es interpretada según la dialéctica ilustrada.

Según Adorno, la música que manifestó el sueño de la Ilustración y la plenitud del ser humano fue la de Mozart, Haydn y Beethoven, mientras que las filosofías portadoras de éste fueron las de Hegel, Kant y Goethe. En contraste, durante el siglo XX, periodo durante el cual el genocidio y el racismo europeo se desbordaron manchando con sangre al mundo entero, apareció en escena la "nueva música" atonal de Arnold Schönberg, la cual rompió cualquier rastro ideológico para expresar únicamente el miserable sufrimiento humano ocasionado por las dos guerras frías. Las composiciones de Stravinski y Hindemith fueron interpretadas por Adorno como los pocos intentos restauradores del arte y con él la libertad del mismo hombre. Este estado pesimista del arte en general, y sobre todo del musical, en la década de 1960 fue ocasionado, en opinión de nuestro autor, por la opresión política y la razón instrumental imperante.[19]

En sus escritos posteriores sobre música, Adorno defendió que ésta es semejante al lenguaje, pero no idéntico. La primera y más evidente de sus propiedades en común es la de comunicar, aunque resaltó que mientras el lenguaje posee contenido, la música no lo tiene. Por esta razón la música es inmediata en su mensaje histórico, pero oscura por la falta de algún contenido determinado y un significado claro. El lenguaje de la música refleja el momento histórico en que se compone una pieza musical, como en el caso de Beethoven, cuya música romántica representó, según nuestro filósofo, el sueño de la Ilustración que se vio roto posteriormente por la deshumanización acaecida en el siglo XX, por lo que el lenguaje musical cambió a uno nuevo: el estilo compositivo de Schönberg. Finalmente, Adorno declaró que el lenguaje de la música es una oración desmitologizada que trata vanamente de nombrar al nombre mismo. Por esta razón dicho lenguaje posee un aspecto teológico, porque afirma y oculta a la vez, como el nombre divino.[20]

Marius Schneider: el musicólogo de la filosofía musical megalítica

> Las antiquísimas ideas expuestas en este libro quedarán comprendidas de verdad o solamente "explicadas" según el concepto que tenga el lector de la noción *símbolo*. Si lo acepta como una realidad, la vía está libre; de lo contrario, siempre quedará superficial la verdadera comprensión de estas ideas. El símbolo es la manifestación ideológica del ritmo místico de la creación y el grado de veracidad atribuido al símbolo es una expresión del respeto que el hombre es capaz de conceder a este ritmo místico.
>
> Marius Schneider, *El origen musical de los animales-símbolos*…, Introducción.

Al mismo tiempo que Bloch y Adorno escribían sus filosofías musicales, otra filosofía de la música muy diferente estaba surgiendo de la pluma de uno de sus paisanos radicado en Barcelona. El musicólogo distinguido Marius Schneider (1903-1982) publicó en 1946 su libro *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas: ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español*. El fundamento cosmológico principal de la investigación musicológica de Schneider consiste en la proposición que en el principio era el sonido, era el ritmo. Este principio lo demuestra apoyándose en disciplinas, como la etnología, la musicología, la filosofía, la mitología, la simbología y, por supuesto, en las teorías musicales. A partir de sus experiencias con una etnia africana (cuyo nombre no especifica) y su dedicada investigación, desarrolló una metodología, basada principalmente en el razonamiento analógico del pensamiento primitivo o el "ritmo común",[21] para interpretar los mismos orígenes de la música y la pervivencia de sus remotas interrelaciones simbólicas, desde los tiempos megalíticos o culturas bajas, hasta las culturas altas como India y China.

Destaca en su prefacio que no se podrá entender apropiadamente su investigación sin el conocimiento de una vivencia correcta del símbolo, entendido como "la manifestación ideológica del ritmo místico de la creación y el grado de veracidad atribuido al símbolo es una expresión del respeto que el hombre es capaz de conceder a este ritmo místico".[22] Nuestro musicólogo descubrió que el pensamiento antiguo está fundamentado en el principio de correspondencia mística, puesto que estas conexiones entre

plantas, piedras, animales, sonidos, colores, instrumentos musicales, los cuatro elementos, el ser humano, estrellas y planetas, estaban presentes no únicamente en África, sino también en la India, donde se desarrolló una *Filosofía musical brahmánica* (subtítulo del capítulo II: "Cantan los hombres"), y en muchas otras zonas alrededor de todo el mundo. Esto ayudó a Schneider a descifrar el código de la música oculta de los animales y ángeles esculpidos en setenta y dos capiteles dentro del monasterio de San Cugat y la Catedral de Gerona, en España. La contribución de Schneider a la etnomusicología tuvo repercusiones teóricas importantes en la filosofía de la música porque descubrió que la música, desde tiempos prehistóricos, ha desempeñado un papel fundamental en la vida humano para explicar simbólicamente las interconexiones que veía en un mundo regido por un orden universal. Esto se debió a que el oído y no la vista, como pensaba Aristóteles, es el sentido principal del conocimiento físico y metafísico para la filosofía musical megalítica.

John Ronald Reuel Tolkien: Eru y la música de los Ainur

> En el principio estaba Eru, el Único, que en Arda es llamado Ilúvatar, y primero hizo a los Ainur, los Sagrados, que eran vástagos de su pensamiento, y estuvieron con él antes que se hiciera alguna otra cosa. Y les habló y les propuso temas de música…
>
> J. R. R. Tolkien, *Silmarillion*, *Ainulindalë,*
> La música de los Ainur.

J. R. R. Tolkien (1892-1973) nació el 3 de enero de 1892. Después de servir en la Primera Guerra Mundial, continuó su vida académica en una prestigiosa carrera como profesor de anglosajón en la Universidad de Oxford. Tolkien fue un miembro del Pembroke College entre 1925 y 1945, profesor de lengua y literatura inglesa y también miembro del Merton College desde 1945 hasta su jubilación y uno de los mejores filólogos del mundo. Más aún, Tolkien es reconocido por ser el creador de la Tierra Media y autor de una obra clásica moderna *El Hobbit* y por la composición de su obra maestra, *El Señor de los Anillos,* y *Silmarillion*. Falleció en 1973.

Silmarillion relata acontecimientos muy remotos a los narrados en *El Señor de los Anillos.* Fue un trabajo muy anterior a este último, pues Tolkien comenzó a componer un bosquejo de las primeras versiones del *Silmarillion* en unas libretas garrapateadas de prisa en 1917 como describe su propio hijo. Christopher Tolkien editó y publicó esta obra en 1977, cuatro años después de la muerte de su padre. *Silmarillion* contiene propiamente el *Quenta Silmarillion* o *Silmarillion* y otras cuatro obras breves: *Ainulindalë*, *Valaquenta*, *Akallabêth* y *De los anillos de Poder*. Cada una de estas obras es única e independiente. En el *Ainulindalë,* Tolkien narra con gran maestría el origen del mundo creado por Eru, el único dios, y el coro formado por los Ainur, sus hijos emanados de sí mismo:

> En el principio estaba Eru, el Único, que en Arda es llamado Ilúvatar; y primero hizo a los Ainur, los Sagrados, que eran vástagos de su pensamiento, y estuvieron con él antes que se hiciera alguna otra cosa. Y les habló y les propuso temas de música; y cantaron ante él y él se sintió complacido. Pero por mucho tiempo cada uno de ellos cantó solo, o junto con unos pocos, mientras el resto escuchaba; porque cada uno sólo entendía aquella parte de la mente de Ilúvatar de la que provenía el mismo, y eran muy lentos en comprender el canto de sus hermanos. Pero cada vez que escuchaban, alcanzaban una comprensión más profunda, y crecían en unisonancia y armonía.[23]

Eru formó a los Ainur, los sagrados, con su propio pensamiento, para iniciar el proyecto divino de la Gran Música. El canto de cada uno de los Ainur contenía un aspecto propio de Eru, aunque ninguno de ellos lograba conocer completamente el misterio de la fuente de los temas musicales que entonaba Eru. Por ello, mediante la autoconsciencia y la audición de sus otros hermanos, cada Ainur podía entenderse a sí mismo y a los demás lentamente, porque no eran completamente idénticos en sus manifestaciones. Después, Eru les comunicó un nuevo tema musical incluso más poderoso que todo lo que habían escuchado los Ainur hasta entonces, en el cual escucharon revelaciones todavía más grandes y maravillosas. A continuación, los Ainur se integraron al nuevo tema y mostraron la Llama Imperecedera con la cual habían sido insuflados mediante libres improvisaciones y adornos en sus cánticos conjuntos con Ilúvatar:

> Entonces las voces de los Ainur, como de arpas y laúdes, pífanos y tromperas, violas y órganos, y como de coros incontables que cantan con palabras, empezaron a convertir el tema de Ilúvatar en una gran música; y un sonido se elevó de innumerables melodías alternadas, entretejidas en una armonía que iba más allá del oído hasta las profundidades y las alturas, rebosando los espacios de la morada de Ilúvatar; y al fin la música y el eco de la música desbordaron volcándose en el Vacío, y ya no hubo vacío. Nunca desde entonces hicieron los Ainur una música como ésta, aunque se ha dicho que los coros de los Ainur y los Hijos de Ilúvatar harán ante él una música todavía más grande, después del fin de los días. Entonces los temas de Ilúvatar se tocarán correctamente y tendrán Ser en el momento en que aparezcan, pues todos entenderán entonces plenamente la intención del Único para cada una de las partes, y conocerán la comprensión de los demás, e Ilúvatar pondrá en los pensamientos de ellos el fuego secreto.[24]

Fue en ese momento cuando Melkor, el más poderoso de los Ainur, inició una fuerte disonancia, porque en su corazón nació el deseo de entretejer asuntos de su propia imaginación, los cuales eran discordantes con el tema musical de Ilúvatar. Con cierta asiduidad, Melkor visitaba el Vacío para buscar la Llama Imperecedera, dado que deseaba cosas propias diferentes de las de sus hermanos. Sin embargo, Melkor no encontró la Llama Imperecedera, porque la Flama Eterna está con Ilúvatar. De manera que éste continuó desarrollando la discordancia monótona y cacofónica, la cual confundió a algunos de sus hermanos y dejaron de cantar, mientras que otros Ainur se unieron a la disonancia, incrementando con ello, la expansión y la amplitud de las desafinaciones y disonancias. En ese momento, Ilúvatar entonó un canto armonioso de infinita belleza, profunda y vasta, pero tranquila y combinada con un dolor sin parangón, que inspiraba su hermosura inagotable. Melkor intentó someter la música de Ilúvatar, pero los acordes hermosos se apoderaban de algún modo de las mejores notas y las organizaba dentro de su propia estructura tierna y majestuosa. De súbito, Ilúvatar cesó la música con un acorde profundo y solemne que resonó hasta lo infinito por todas partes:

> Entonces Ilúvatar habló, y dijo: —Poderosos son los Ainur, y entre ellos el más poderoso es Melkor; pero sepan él y todos los Ainur que yo soy Ilúvatar; os mostraré las cosas que, habéis cantado y así veréis qué habéis hecho. Y tú, Melkor, verás que ningún tema puede tocarse que no tenga en mí su fuente más profunda, y que nadie puede alterar la música a mi pesar. Porque aquel que lo intente probará que es sólo mi instrumento para la creación de cosas más maravillosas todavía, que él no ha imaginado. Entonces los Ainur tuvieron miedo, aunque aún no habían comprendido qué les decía Ilúvatar; y llen*ó*se Melkor de vergüenza, de la que nació un rencor secreto. Pero Ilúvatar se irguió resplandeciente, y se alejó de las hermosas regiones que había hecho para los Ainur; y los Ainur lo siguieron.[25]

La Gran Música creó el mundo material donde tendrían lugar los eventos de la Tierra Media junto con toda la alegría y el dolor anticipado ya en sus melodías infinitas. Aunque los Ainur sabían lo que había sido, lo que es y lo que será, no conocían toda la trama del ser que había concebido en su interior insondable Ilúvatar, quien sabía perfectamente que la gran música del bien y la luminosidad ganaría en el fin de los tiempos. La teología y la cosmología tolkieniana presentan el planteamiento clásico del origen del mundo y el problema del mal y su resolución mediante el poder de la armonía divina a través de los tiempos. La futura derrota de Melkor y su discípulo Sauron constituyen disonancias en la existencia que finalmente fueron silenciadas por la armonía de Eru. Un eco poético, sin duda, inspirado en las cosmologías del mundo antiguo y la tradición de la literatura escandinava.

Lewis Rowell: el compositor-filósofo

> La música es un objeto filosófico legítimo y el pensamiento sobre la música tiene un lugar apropiado entre las disciplinas inquisitivas.
>
> L. Rowell, *Introducción a la Filosofía de la Música*, Proposiciones Básicas, I

Lewis Rowell, compositor, organista, profesor de música y miembro del cuerpo académico de etnomusicología en la Universidad de Indiana (1993-

1994), publicó su *Introducción a la Filosofía de la Música. Antecedentes históricos y problemas estéticos* en 1983, (título en inglés, *Thinking About Music*), donde presentó algunos fundamentos teóricos de la filosofía de la música, particularmente de orden estético. Obtuvo su doctorado en la Escuela de Música Eastman de la Universidad de Rochester y actualmente colabora como teórico de la música escribiendo artículos y libros sobre el tiempo y el ritmo, historia de la música, filosofía de la música y teoría musical índica para varias instituciones y revistas norteamericanas. El propósito de su obra consiste en presentar una serie de reflexiones para el estudioso de la música en su sentido más amplio, por lo que abarca no sólo al musicólogo, al historiador de la música, al antropólogo de la música o ejecutante, sino también al filósofo de la música.

Rowell propone interrogantes, soluciones parciales y comentarios a los diversos planteamientos que surgen en la música, los cuales son inequívocamente filosóficos —por ejemplo, se pregunta: "¿Por qué principios [la música] es cómo es? ¿Hay en verdad principios generales o universales de los que depende?"—.[26] Por esta razón nuestro autor no delinea una filosofía o una estética de la música, sino un camino o guía para llegar a ella. Igualmente, no hay una defensa de una tesis principal por el autor, ya que el objetivo primario de la obra es construir un marco sistemático de pensamiento para guiar la investigación filosófica en el campo de la música. Debido a esto el libro está configurado de forma expositiva y comentada para mover o estimular la reflexión en torno a los problemas filosóficos de la música. La mayor parte de las cuestiones tratadas por Rowell están ubicadas dentro de la estética musical, pero no deja de considerar problemas relacionados con la ontología y la epistemología de la música. Por lo que respecta a los conceptos básicos de la estética musical, los problematiza desde sus antecedentes, partiendo desde la antigua Grecia con los pitagóricos, Heráclito, Platón, luego en el Medioevo y el Renacimiento con Boecio y Fludd, después con los filósofos románticos y finaliza con la teoría actual de la música.

Hacia el final de la obra presenta una comparativa entre la estética musical de la India y de Japón. De este análisis surge la clara y evidente influencia que ejercen las filosofías de una cultura determinada en la música que desarrolla; como queda demostrado en la India por la visión del universo representado por la Trimurti divina que permea la concepción filosófica de la música india, o en Japón, su sentido de la belleza, muy dis-

tinto al Occidental, influye igualmente en sus composiciones musicales. Después de contrastar sus diferencias y semejanzas tanto musicales como conceptuales de la belleza, el ritmo, la vocalización, etcétera, Rowell concluye que la teoría asiática del arte —y en específico el arte musical— ha influido durante muchos años a Occidente y viceversa. Para finalizar, cabe decir que, por su metodología, basada en la propuesta de preguntas para la investigación de la música desde distintos enfoques —todos ellos enriquecedores y estimulantes ejercicios intelectuales a través de la pregunta filosófica— constituyó un paso seguro para el desarrollo teorético de la filosofía de la música en general.

García Bacca: el último gran músico de la filosofía natural

> En esta obra se pretende, escandalícese quien se escandalizare, mostrar que el tipo de ente y el de lenguaje musical es capaz de refutar la óntica y la ontología: la metafísica y, por tanto, la filosofía, de la que la metafísica es el núcleo pretencioso; y aportar una óntica y ontología nuevas que haría muy bien la filosofía clásica, y aun la más moderna, en aprender de ella: de la música, pasada y presente.
>
> J. D. García Bacca. *Filosofía de la Música*. Advertencias. Primera

El español Juan David García Bacca (1901-1992) fue un prolífico filósofo, ensayista, científico, matemático y traductor de griego y latín. Dedicó sus últimos años de estudio a la teología, lo que se muestra en su obra *Qué es Dios y quién es Dios* (1986), y a la música, destacando con su difícil y extenso libro *Filosofía de la Música* (1990). Durante este periodo, después de haber sido filósofo por más de sesenta años, el último deseo de García Bacca a sus 85 años, antes de morir, fue ser un músico grande o pequeño.[27] Respecto de su *Filosofía de la Música* justificó el título y contenido por la sentencia de Sócrates, poco antes de beber la cicuta: "que la filosofía es música, la máxima". Si bien nuestro músico afirma que no pretende mantener el superlativo de máxima, acepta que mientras la música quizá no gane mucho de la filosofía, la filosofía, por su parte, sí tiene mucho que aprender de la música.

En su prólogo, menciona que no se habían escrito textos tales con títulos que engarzaban las palabras música y filosofía hasta que Bloch y

Adorno se atrevieron a quitar la inocencia filosófica a los músicos. De ahí que podamos afirmar que García Bacca desconoció al parecer los antecedentes que hemos expuesto hasta ahora. Después, García Bacca afirma que la óntica musical puede refutar a la tradicional ontología de la filosofía actual al proponer una nueva. Para esto trata de demostrar que, a la realidad de la música, con todo lo filosófico que hay en ella, subyacen las leyes fisicomatemáticas que gobiernan al universo.[28] Al igual que Pitágoras en la Antigüedad, García Bacca fue el último filósofo en proponer toda una teoría general de la filosofía de la música fundamentada en la ciencia física y la matemática de su tiempo.

A grandes rasgos, García Bacca propone una historia vital de la música como panorama teórico. Primero la mitología de la música divina y divinoide; luego la música sagrada (400 d. C.-1600 d. C.), después la música artificial (música y matemáticas: grados de compenetración) y artificiosa (músicas formalistas: serial, dodecafónica y estocástica). Por si fuera poco, añade una ontología de la música —que concluye con la trascendentalidad de su ser— un análisis de la música, lenguaje y sentimiento, una antropología musical fundamentada en la *Missa solemnis* de Beethoven, según la cual los músicos son —como los poetas, matemáticos, físicos y filósofos— altavoces o médiums del fondo del universo, y finaliza con una exposición de los categoriales en la música. En sus apéndices desarrolla temáticas musicales relacionadas con la lógica matemática, la ciencia, la filosofía y las utopías científico-musicales (nótese la influencia de la filosofía blochiana). En pocas palabras, Bacca fue el primer músico contemporáneo que trató de exponer y demostrar que la realidad musical es una manifestación posible, porque existe un universo ordenado según leyes físicas invariables.

Gustavo Bueno: el filósofo materialista de la música

> ¿Es la música una "revelación de lo Absoluto" o bien forma parte de la cultura humana, o bien es una parte de la naturaleza?
>
> Gustavo Bueno, *Conferencia en el Conservatorio Superior de Música*, Oviedo, Segundo Cuestionamiento.

Nuestro último antecedente importante, también español, es el filósofo Gustavo Bueno (1924-2016), seguidor del materialismo filosófico mode-

rado y ponente de la cátedra magistral sobre Filosofía de la Música en el Conservatorio Superior de Música de Oviedo (2007).[29] El conjunto de conferencias se impartió en dos segmentos: el primero, durante marzo y abril; y el segundo, durante noviembre y diciembre. El programa del curso se dividió en dos secciones generales: la gnoseológica y la ontológica. La cátedra de Bueno tuvo dos objetivos básicos: primero, realizar una crítica o catarsis de la concepción de filosofía de la música con la finalidad de limpiarla de toda especulación en la historia de Occidente, debido a que dicha expresión frecuentemente adopta sentidos que terminan en confusiones, extravíos y ambigüedades que son meras literaturas o metafísicas; el segundo, el más importante, consistió en formular y delimitar las temáticas propias de la filosofía de la música desde la perspectiva del materialismo filosófico propuesto por él mismo. Para esto, Bueno sugiere doce preguntas inequívocamente filosóficas como el único camino posible para solucionar el problema en relación con la definición de la filosofía de la música y los problemas teóricas vinculados a dicha disciplina teórica. Igualmente, cada pregunta excede los límites teóricos de los conceptos musicales sean estos técnicos o científicos; por ende, cualquiera de sus respuestas derivan en ineludibles compromisos filosóficos.

Un punto por destacarse en cuanto al problema definitorio de la disciplina aquí tratada es que el filósofo español afirma que cualquier definición, sea cual fuere, de la filosofía de la música, presupone indiscutiblemente un entramado previo de teorías filosóficas o científicas que afectan a la definición misma. Fue ésta la razón que indujo a Bueno para proponer sus doce cuestiones, que a quienquiera que las acepte con buen talante e intente resolverlas por vía científica o técnica, se le podrá demostrar que presupone una serie de principios que están fuera de la teoría musical. Además, propuso una clasificación de las filosofías musicales en tres grandes grupos: metafísicas, positivistas y sociologistas. En la primera clase, por ejemplo, entra la filosofía musical de Platón, con la música transfísica de los planetas, Schopenhauer, al hablar de una música que objetiva a la voluntad en sí misma, y también la de Hegel, para quien la música era una manifestación emocional de lo absoluto; en la segunda, entran aquellas filosofías musicales que tienen una orientación científica, tales como la expuesta de Smith, Pole y Bacca; y, en la última, la sociologista, las filosofías musicales con un enfoque social como la de Marx, Mazzini y Seymour.

La contribución teórica de Bueno es fundamental para la filosofía de la música, porque, en vez de estudiarla sin reparo o cuidado alguno, procuró primero realizar un esfuerzo intelectual por aclarar, primero, en qué consiste dicha disciplina, cuál es su objeto de estudio y sus propias problemáticas generales mediante un conjunto de doce preguntas filosóficas unánimes. Este trabajo intelectual constituyó un nuevo avance en los estudios filosóficos de la música y la configuración de un aparato conceptual más articulado y una metodología basada en la pregunta sistemática en relación con la ontología, epistemología, estética, sociología y psicología. Las doce preguntas se presentan en la siguiente lista, las cuales están acompañadas por el comentario del propio autor:[30]

§1. ¿Qué es la "filosofía de la música"? Bajo esta pregunta se contienen las cuestiones relativas al análisis de las relaciones de la filosofía en general, y de la filosofía de la música en particular, con las ciencias y las técnicas musicales.

§2. ¿Es la música una "revelación de lo Absoluto" o forma parte de la cultura humana, o bien es una parte de la naturaleza? En esta pregunta se comprenden cuestiones tales como las relativas a la posibilidad de hablar de música en aves o primates ("danza de la lluvia"), o incluso de una música cósmica, y aún transfísica o nouménica.

§3. ¿La música es un arte inmerso en el conjunto de las demás artes o es un arte exento categorial, una categoría artística o técnica "autónoma"? Se trata de las cuestiones en torno a la denominada "autonomía de la música y de su historia", sin perjuicio de su estructura o evolución paralela respecto de otras artes o técnicas.

§4. ¿La música es un lenguaje equiparable a los lenguajes de palabras, dotado de significados propios? Con esta cuestión se relacionan los debates en torno al formalismo.

§5. ¿Cabe reconocer (supuesta la categoricidad de la música) su involucramiento con otras artes, sobre todo con la poesía o el melodrama? En torno a esta cuestión giran los debates sobre la "música pura" (vocal o instrumental) y la "música mezclada" (con la danza, con la poesía, con el teatro, con el cine), los debates en torno a las "artes mixtas" y al "arte total", en el sentido wagneriano.

§6. ¿Puede considerarse la música como una ciencia, por sus componentes racionales, o prevalece en ella el componente irracional? Especial interés reviste dentro de esta cuestión el tema de "la verdad en la música". También los debates en torno a la involucración de la música con las ciencias positivas y, en especial, con las matemáticas.

§7. ¿Es la música una idea unívoca, análoga o equívoca? Bajo este epígrafe se comprenden las cuestiones relativas al alcance subgenérico, cogenérico o transgenérico de las diferentes especies de música, incluyendo la música étnica o la música *pop*, por ejemplo, en general.

§8. ¿Se ajusta la música a leyes o valores universales, o bien sus leyes o valores son particulares y circunscritos a culturas o épocas determinadas? Se incluyen aquí los debates en torno al relativismo de los valores musicales.

§9. ¿Constituye la tonalidad un atributo de la estructura categorial de la música o es sólo una característica histórica de la misma? Esta cuestión, pese a su aspecto más técnico respecto del resto de las que presentamos, tiene un alcance inequívocamente filosófico por cuanto no se agota en las definiciones ordinarias de la tonalidad en el contexto de la Teoría de la Armonía clásica, sino que suscita la cuestión de la atonalidad o de la tonalidad en función de la misma categoricidad de la música.

§10. ¿Las leyes, valores o estructuras musicales son superestructuras sociales o políticas, o son a su vez determinantes de los mismos valores o leyes sociales o políticas, o acaso son paralelas a ellas? Se trata del debate filosófico en torno al sociologismo en filosofía de la música; debate filosófico por cuanto el "sociologismo", como denominación crítica, desborda los límites de las propias ciencias sociológicas.

§11. ¿Se mantienen las leyes o estructuras musicales en el "horizonte psicológico subjetivo" de las emociones o de los sentimientos psicológicos, o desbordan este horizonte? También el debate en torno al "psicologismo" es filosófico, por cuanto desborda los límites de las propias ciencias psicológicas.

§12. ¿Cabe reconocer la posibilidad de una estética de la música que "tome partido" por algunos géneros, escuelas u obras musicales,

o, bien, la estética de la música habría de mantenerse neutral, al margen o libre de todo juicio de valor? Se trata de las cuestiones suscitadas principalmente en torno a la conexión entre los "juicios de valor" y los "juicios de realidad" (científicos o filosóficos).

V. La filosofía de la música en la actualidad

Desde hace algunos años la filosofía de la música ha comenzado a ser considerada en los planes académicos de algunas universidades, como la Universidad de Bolonia, en cuya Facultad de Filosofía y Letras se imparte actualmente en el posgrado de *Discipline della Musica* la asignatura *Filosofia della Musica* por el profesor Paolo Gozza. Asimismo, en las universidades de Maryland, Michigan, South Carolina, Wisconsin, Cincinnati, por mencionar algunas, hay posgrados en estética donde se incluye a la filosofía de la música como área de investigación, en la cual trabajan los profesores Jenefer Robinson, Richard Patterson y Rudolph Makkreel. Por lo que se refiere a México sólo en la Universidad Juárez del Estado de Durango he podido encontrar a la filosofía de la música como parte del cuerpo académico: filosofía de la ciencia, epistemología, racionalidad científica y progreso cognitivo, al cual pertenece Damián Islas Mondragón.

En lo concerniente a publicaciones recientes relacionadas con la filosofía de la música, éstas han sido prolíficas durante las últimas décadas, por lo que no se mencionarán todas las obras publicadas. En Estados Unidos de América, están las obras de Reimer Bennet *Advancing the Visión: a Philosophy of Music* (1970); Julius Portnoy, *The Philosopher and Music* (1980); Philip A. Alperson, *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music* (1987); Harold E. Fiske, *Music and Mind: Philosophical Essays on the Cognition and Meaning of Music*; Lawrence Ferrara, *Philosophy and the Analysis of Music* (1991); Edward A. Lippman, *A Humanistic Philosophy of Music* (2006). En Estados Unidos y Leiden (Holanda), Fadlou Shehadi, *Philosophies of Music in Medieval Islam* (1995). En Estados Unidos y Canada, Theodore Gracyk y Andrew Kania lanzaron el libro *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (2011). En Italia, Enrico Fubini, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento* (1976), *L'estetica musicale dal Settecento a oggi* (1964 y 1987), *Gli enciclopedisti e la musica* (1971 y 1991),

Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea (1973), por mencionar solamente algunas; Giovanni Piana, *Filosofia della Musica* (1991); Massimo Donà, *Filosofia della Musica* (2006); Silvia Vizzardelli, *Filosofia della Musica* (2007); Cecilia Panti, *Filosofia della Musica: tarda antichità e Medioevo* (2008); Carlo Migliaccio, *Introduzione alla Filosofia de la Musica* (2009), y Leonardo Distaso con *Da Dioniso al Sinai: Saggi di Filosofía de la Musica*. En India, se publicó la obra de Ritwik Sanyal, *Philosophy of Music* (1987). En Inglaterra, se publicaron diversas obras, entre ellas la de Peter Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music* (2002); Aaron Ridley, *The Philosophy of Music: Theme and Variation* (2004); Sharpe, R. A., *Philosophy of Music. An Introduction* (2004) y Stephen Davies, *Themes in the Philosophy of Music* (2005); Ikhwān al-ṣafā', Owen Wright (ed.), *On Music: an Arabic Critical Edition and English Translation of Epistle 5*. En Estados Unidos e Inglaterra, Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (1994). Y en España, la editorial Acantilado editó las conferencias de Ígor Stravinski cuando ocupó la cátedra de Poética en la Universidad de Harvard, en *Poética musical* (en forma de seis lecciones) (2006), María José Alcaraz y Francisca Pérez Carreño (eds.) Philip Alperson, Noël Carroll, Alessandro Bertinetto, Sixto Castro, Peter Kivy, Antoni Gomila, James Hamilton, Jordi Ibáñez, Derek Matravers, Margaret Moore, *et al. Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música* (2010); Vicente Chuliá, *Manual de Filosofía de la música* (2018).

VI. Observaciones finales

En el siglo XVIII, el nacimiento de la filosofía de la música en un contexto académico se debió a tres factores principales: §1. el creciente desarrollo de la teoría musical, §2. la nueva ciencia y §3. la filosofía moderna. Estos tres factores originaron un clima intelectual favorable que permitió analizar la música y sus problemas desde una nueva óptica científica y filosófica. Así pues, los presupuestos ontológicos, epistémicos y metodológicos de estos factores fueron una relevante influencia para el surgimiento y consolidación de esta nueva rama de la filosofía. Veamos las características generales de estos tres factores:

§1. Desde antes del siglo XVIII, la música había presentado un constante desarrollo teórico y técnico que comenzó a notarse desde los antiguos modos eclesiásticos hasta la música renacentista y barroca. Así, el genial invento de la notación musical fue decisivo, puesto que permitió originar la armonía como un nuevo elemento estructural de la música, así como favoreció a los músicos, tanto para reflexionar y teorizar sobre la música misma como para ampliarla mediante innovaciones en las formas musicales, como la *sonata*, la *cantata*, el *concerto grosso* y la *fuga*. Tal revolución musical devino en un avance que provocó una reorganización de su propio campo teórico y práctico. Bach y Rameau fueron los grandes maestros que se encargaron de encontrar un sistema musical coherente en sí mismo, de cuyo resultado emergieron las tonalidades de los modos mayores y menores de la música barroca, los cuales continúan siendo usados en la enseñanza musical de la actualidad. Al mismo tiempo, los matemáticos emprendieron la misma labor desde la filosofía natural a través del cálculo de la velocidad y propagación de las ondas sonoras, los intervalos musicales, los choques de las ondas sonoras en los acordes y sus relaciones armónicas, como fue el caso de Smith, Euler y Helmholtz.

§2. El presupuesto principal del nuevo método científico de que el lenguaje de la naturaleza está escrito con caracteres matemáticos constituyó uno de los factores más importantes, ya que el desplazamiento en el siglo XVII de los esquemas epistémicos de la física aristotélica para estudiar a la naturaleza cambió el modo de indagar e interrogar a la misma. Así, los innegables logros de la ciencia o la filosofía natural —bajo la autoría de grandes pensadores como Descartes, Kepler, Galileo, Huygens, Leibnitz y Newton— constituyeron un fuerte incentivo en la investigación científica de la naturaleza en todos sus campos, incluyendo a la música por su aspecto sonoro. De este modo, Euler y Helmholtz se lanzaron al estudio de la música —entendida como un fenómeno sonoro— y pronto lograron descubrimientos notables en el campo de la acústica: el cálculo correcto de las frecuencias de los tonos, la propagación del sonido en el aire y los armónicos. Posteriormente, este avance en la acústica formó la base teórica de la filosofía de la música para pensadores como Pole y Britan.

§3. Por su parte, tanto el racionalismo cartesiano como el empirismo inglés discutían problemas referidos a la naturaleza del conocimiento en general, así como también de las únicas fuentes del conocer, es decir, si éste estaba fundado en la razón o solamente en la experiencia, por lo que las implicaciones de estas reflexiones epistemológicas también propiciaron el desplazamiento de la epistemología aristotélica. Además, dicha discusión influyó a músicos y matemáticos, ya que estos últimos —al menos con la excepción de Euler— procuraron guiarse por los cálculos correctos de las ondas sonoras, mientras que los músicos, por su parte, confiaron más en el oído para establecer los tonos de las escalas. Asimismo, la introducción de la estética por Baumgarten fue un incentivo en el surgimiento de la filosofía de la música debido a que los filósofos posteriores, ocupados como Hand en la estética musical, concibieron desde esta última una nueva rama de la filosofía que no estuviera enfocada sólo al tema de la belleza, porque observaron que los límites teóricos de la estética eran sobrepasados.

Aunque es verdad que el factor científico (o filosófico) estuvo presente —con sus respectivos altibajos— durante los cuatro momentos históricos, mientras que los demás factores mencionados se mantuvieron al margen, no podemos negar que todos estuvieron presentes.[31] En el primero y segundo momento histórico se vio cómo destacó la perspectiva física y matemática en el estudio de la música, tanto que Pole consideró que los fundamentos de la filosofía de la música se establecieron por la física del sonido de Helmholtz. Además, en el segundo periodo apareció por primera vez en la historia de la filosofía la inquietud explícita por definir qué es la filosofía de la música y cuál es su objeto de estudio respecto de otras disciplinas: Hand la definió como una ciencia encargada de aclarar en qué consiste y cómo se efectúa la representación de la música en tanto que manifestación de la misma mente humana. Por su parte, Pole la definió como la disciplina dedicada a investigar los elementos filosóficos en la estructura musical. Después de ellos nadie más intentó definirla; habría que esperar hasta la disertación de Bueno. Fue en esta fase cuando comenzaron a desarrollarse sus tópicos filosóficos, como la problemática referente a si la música es o no aprendida de la naturaleza.

Durante la tercera etapa, la filosofía de la música dio lugar a una expansión teórica hacia temas relacionados con la enseñanza musical, la psicología, biología y la física. Esto produjo una reformulación de la disciplina por sus antecedentes. En el caso de Seymour, esta rama de la filosofía tenía una función formativa de los seres humanos, para que éstos desarrollasen plenamente sus facultades musicales y morales. En esta misma fase histórica, Britan pensó, a diferencia de Hand y Pole, que la filosofía de la música tuvo su origen y fundamento en la reciente utilización de la armonía como elemento estructural de la música; en otras palabras, en el creciente desarrollo de la música europea. Ulteriormente, en el cuarto periodo hubo un surgimiento fructífero de diferentes posturas filosóficas de la música: la utópica-musical de Bloch, la filosofía musical megalítica de Schneider, la música como una entidad histórica-social de Adorno y la música como fondo de toda la realidad física de Bacca y la teología y cosmología de Tolkien. En cuanto a Hand, Rowell y Bueno, estos pensadores propusieron una metodología basada en una serie de preguntas para proporcionar una guía de investigación filosófica de la música. En fin, este último periodo destacó por una mayor claridad y cuidado al momento de analizar los problemas filosóficos relacionados con la música.

Después de exponer a grandes rasgos las características principales de los cuatro momentos históricos de la filosofía de la música observamos que la mayoría de las obras publicadas durante los tres primeros periodos fueron pronto olvidadas, salvo las de Euler y Helmholtz por sus logros en el campo de la acústica. Esto se debió a que éstas nunca fueron muy reconocidas fuera de la región donde se publicaron, pues pocos son los antecedentes que mencionan las obras previas a sus investigaciones. Entre ellos se encuentra Britan, quien señaló en la bibliografía consultada la obra de Hand. Por tanto, la mayor parte de los antecedentes trabajaron por su propia cuenta, desde su área formativa, los temas que consideraron propios de la filosofía de la música, por lo que se constituyó un abanico de perspectivas que finalizaron con la ampliación de sus temáticas. Fue hasta finales de la segunda mitad del siglo xx, cuando la filosofía de la música se instauró como una rama de la filosofía en general gracias a la publicación de obras por filósofos más reconocidos internacionalmente, como Adorno, Bloch y García Bacca, entre otros, lo cual generó una mayor divulgación de la filosofía de la música como campo de estudio. Además, todo esto

inició a su vez una prolija cantidad de obras tituladas, como la disciplina aquí tratada, causando con ello una anfibología en los términos de filosofía y música, así como poca claridad en lo que se refiere a su campo de estudio.

La concepción de la filosofía de la música en los cuatro periodos delimitados estuvo siempre en función de las inclinaciones intelectuales de los pensadores que la desarrollaban. De tal suerte, la postura adoptada por todos los antecedentes respecto de la concepción de la filosofía de la música fue siempre diferente a la de los demás, no solamente en la definición del campo de estudio, fuera ésta explícita o no, sino en las metodologías y en aquellos problemas dignos de ser tratados. Pero que hayan sido diferentes no quiere decir que se excluyan mutuamente. Para decirlo en pocas palabras: las definiciones generales de la disciplina giraron continuamente en torno a la música y sus relaciones con otras ramas del conocimiento, a saber: con la matemática, la física, la biología, la psicología, la pedagogía, la religión, la sociología, la antropología (o etnomusicología) y, desde luego, con la filosofía. En consecuencia, las temáticas propias de la filosofía de la música, según sus precursores, fueron desarrolladas desde la óptica de las disciplinas donde estaban especializados, entre los cuales destacamos las siguientes: la cuestión acerca de la posición de la música en el universo está en la naturaleza (en primates, aves, insectos, planetas, etcétera) o es un producto específico de la cultura; otra temática sobresaliente consiste en si la música es o no una representación cognitiva que construye el ser humano (se plantea aquí la realidad de la música y su percepción); la problemática referente al efecto emocional y psíquico que la música produce aún continúa vigente; otra interrogante es si la música está regida por leyes (armónicas o contrapuntísticas) y estructuras (ritmo, melodía, timbre, tonalidad, etcétera) invariables o si su composición está en función del variable canon estético de la cultura; si la música es un lenguaje y tiene significado o no lo tiene; el tópico clásico de por qué y cómo se establece la relación entre sentimiento y música; el problema de las relaciones entre la música y las demás artes (como el teatro, la danza, la poesía, la arquitectura, la escultura, la pintura, etcétera) o la música es independiente respecto de las otras artes; por último, si la música tiene valores universales o, por el contrario, son particulares a cada tiempo y época (esta cuestión estaba implícita en pensadores como Rameau y Pole).

Naturalmente existen más temáticas y problemas que sobrepasan los límites teóricos de las demás ramas del saber conocidas, sean éstas técnicas, científicas o sociales, incluyendo a la música misma. Por consiguiente, los tópicos planteados son de orden filosófico. Para concluir con este examen de la concepción general de filosofía de la música en un contexto académico, a partir de todos los antecedentes mencionados, se establece que ésta consiste en un intento teorético por aclarar los contenidos filosóficos y los problemas relacionados con la música, los cuales están en conexión con las demás disciplinas señaladas. Esto último también es relevante porque demuestra que la filosofía de la música tuvo un origen multidisciplinario,[32] puesto que cada uno de los pensadores, desde su propio campo de investigación, desembocó en tópicos filosófico-musicales, los cuales favorecieron el surgimiento de un nuevo modo de preguntar e indagar acerca de lo musical. Las preguntas inauditas de los antecedentes fueron traspasando poco a poco los límites teoréticos de sus disciplinas abriendo con ello la posibilidad de un nuevo campo de conocimiento. La filosofía de la música es la disciplina encargada de resolver todo aquello de filosófico que existe en la música.

Conclusiones

La relevancia de la relación entre la filosofía y la música es enorme, crucial y poco explorada en la historia del pensamiento humano. De dicha conexión es la filosofía la que ha salido más beneficiada, mientras que la música ha sido constantemente influida por la filosofía en su desarrollo tanto teórico como práctico. A lo largo de toda la historia de la filosofía —al menos desde las civilizaciones antiguas hasta la actualidad— la música ha estado siempre presente en las indagaciones filosóficas acerca del ser humano y el universo. Los alcances teóricos de la filosofía de la música dependen de la concepción que se tiene de la filosofía y la música, tal como quedó demostrado en la concepción propuesta en esta investigación respecto de la definición de la filosofía de la música como *una disciplina teórica y empírica, en tanto que dedicada a estudiar todas las temáticas filosóficas vinculadas con la música.* Por consiguiente, esta manera de concebir a la filosofía de la música permite la apertura y flexibilidad necesaria para poder asimilar y reorganizar los aportes de las nuevas investigaciones, de modo que no se

vea confinada a desarrollar temáticas dentro de un marco teórico limitado y rígido. Con *abierta* y *flexible* quiere decirse que la disciplina no debe limitarse con concepciones en relación con ella que la circunscriban sólo al estudio, por ejemplo, de la estética, la matemática, la epistemología o la acústica, sino que procure la universalidad.

A lo largo de toda esta investigación encontramos distintas maneras de filosofar en torno a la música. Desde la Antigüedad, las filosofías musicales desarrolladas por los teólogos de Heliópolis y Menfis, los sabios visionarios de los *Vedas* y las *Upaniṣads*, los sabios chinos del Dao y la ley del Cielo, la ética de Zarathustra y los pitagóricos, enseñaron que el objeto de la filosofía consiste en purificar el alma, llegar al autoconocimiento y vivir según el ritmo y la armonía del universo para así convertir su ser en la iluminación de la vibración infinita. Después, durante la Antigüedad tardía, la Edad Media y el Renacimiento, la filosofía de la música continúa desarrollándose a partir de las premisas teológicas y filosóficas de los sistemas antiguos, pero con un carácter único, ecléctico y sintetizador. La doctrina de la palabra de Dios, la armonía de las esferas y el silencio interior como práctica meditativa se incorporaron a la teoría de la mística, la música y la teología de las religiones reveladas. En Europa y Medio Oriente, la tendencia de la filosofía de la música se teoriza de acuerdo con preceptos pitagóricos, pero también con ideas propias de cada uno de los pensadores, como la ceremonia sufí de los girómagos. En India y China, el canto de lo absoluto y la ley del Cielo y la música continuaron siendo un tópico constante en los sistemas de pensamiento. Mientras que las filosofías de la música del siglo XVIII al XXI, por su parte, presentan muchos paralelismos con las filosofías de la música antiguas, que están en función de la cosmología, la teoría del hombre y la ética de vida, pero que son distintas en cuanto a su modo de presentar, preguntar y argumentar sus doctrinas filosóficas. Así, por ejemplo, los filósofos de la naturaleza, apoyados en el método de la nueva ciencia, lograron explicar en términos matemáticos el fenómeno del sonido y, por ende, a la música, como hicieron antes los pitagóricos, Aristóxeno y Ptolomeo en la Antigüedad, pero basados en una teoría matemática y tradición musical diferente. Asimismo, la filosofía de la educación musical de Seymour, para formar individuos virtuosos e inteligentes, tiene su paralelo en el papel pedagógico y formativo que le dieron a la música Confucio, Pitágoras, Platón y Aristóteles. Por su parte,

la filosofía utópica de Bloch encuentra nuevas referencias en las teorías antiguas sobre la armonía del universo y la música como la teúrgia que manifiesta la esencia musical del ser humano. Del mismo modo, la filosofía de la música de Bacca, desde la cosmología contemporánea, responde en términos de la física-matemática moderna que a la música subyacen las leyes físicas que gobiernan al universo, así como los antiguos lo expresaron mediante el simbolismo y la experiencia mística-musical propios de sus cosmologías, tal es el caso de la ley del Cielo y la diosa alada Maat que están presentes en la música.

La reflexión realizada en relación con el campo de estudio de la filosofía de la música desde el mundo antiguo hasta la actualidad conduce a cuatro conclusiones principales. En primer lugar, que existe una rama de la filosofía encauzada al estudio de los contenidos filosóficos de la música, la cual, por la naturaleza de su objeto de estudio, debe coordinarse con otras disciplinas. Luego, que el estudio de las conexiones entre filosofía y música debe estar fundamentado en una concepción de ambas que tienda hacia la universalidad, pero debe especializarse en alguna de las temáticas propias del campo de estudio —puesto que no es posible abarcarlo todo—, como la relación entre las matemáticas y la música, la relación entre el cerebro y la música, los valores estéticos de la música, o bien, el modo de ser de la música. Después, la filosofía de la música muestra un proceso de ruptura y continuidad, variación y constancia en su desarrollo histórico. Dicho proceso se observa, por ejemplo, en el cambio de una interpretación geocéntrica de la doctrina de las esferas en la Antigüedad tardía a una relectura heliocéntrica en el Renacimiento. Finalmente, dado que cualquier tradición filosófica tiende siempre a teorizar acerca del hombre, el sentido de la vida y el origen del universo, por deducción puede afirmarse que el fin último de la filosofía de la música es aclarar el papel de la música en la vida humana y en el universo como un todo unificado.

Notas

[1] La invención de la notación musical a mediados del siglo IX, partiendo de una línea horizontal y las notas escritas tanto arriba como abajo para especificar la altura de las mismas, fue crucial para el desarrollo de la música europea, porque fundó las bases que desarrolló después el monje be-

nedictino Guido de Arezzo (c. 991-1050). Aunque no era la primera vez que la música era escrita, esta escritura musical pronto generó una revolución gracias a la notación neumática y al tetragrama (antecedente del actual pentagrama). Además de conservar con cierta fidelidad el acervo musical que antes se olvidaba o modificaba fácilmente, también permitió componer en dos sentidos: en una sucesión de notas de izquierda a derecha bien determinadas en un sentido horizontal (melódicamente), y la superposición de notas en el mismo tiempo en un sentido vertical (armónicamente). Es pertinente añadir aquí que ambos sentidos comenzaron a desarrollarse paulatinamente durante los siglos venideros, sobre todo el armónico, alcanzando su auge en la música barroca con compositores como Verdi, Locatelli, Vivaldi, Haydn, Händel y Bach.

[2] El problema teórico-musical consiste en dividir correctamente los tonos. La escala musical está constituida por siete notas. Tomando en cuenta la estructura de la escala básica, *do-re-mi-fa-sol-la-si-do*, es decir do mayor, a partir de la cual se construyen las demás escalas, entonces podemos hablar de las distancias o intervalos entre nota y nota, los cuales son de un tono a excepción de dos, *mi-fa* y *si-do*, que son de un semitono. El semitono es la subdivisión más pequeña de un tono y cada tono está conformado por dos semitonos. Ahora bien, un tono se compone de nueve comas, lo que da lugar a una división desproporcionada de los semitonos, al quedar uno de cuatro comas (llamado cromático) y otro de cinco (llamado diatónico). A una nota cualquiera puede aumentársele o disminuírsele un semitono —las llamadas alteraciones tienen este fin—, o sea el sostenido (#) y el bemol (♭). Por ejemplo, entre la nota *re* # y *mi* ♭ hay una coma de distancia, el efecto sonoro de esta coma sólo es distinguible para las personas con un oído musical muy desarrollado. Es decir, se trata de dos sonidos diferentes, pero conservar la diferencia de una coma entre un sostenido y un bemol genera muchos problemas al momento de sistematizar los acordes. Por esta razón, Bach propone una solución práctica a este problema en su obra *El clave bien temperado* al homogeneizar los sonidos como si fuesen el mismo. Así, siguiendo con el ejemplo, en el piano, la tecla donde se tocaría un *re#* sería la misma para *mi* ♭ . Debido a la afinación y construcción de los instrumentos se adoptó la postura práctica de Bach, dejando de lado la perspectiva matemática del asunto.

[3] Este tratado fue el primero que se escribió sobre armonía clásica. En ella podemos notar la influencia de una de las características de la modernidad: la matematización de la naturaleza. Rameau propuso en sus escritos posteriores que los acordes perfectos mayores y menores eran una prueba empírica de los principios naturales que rigen a la música, los cuales son demostrados mediante la aritmética.

[4] Leibnitz utilizó el concepto de armonía para estructurar su sistema de pensamiento fundamentado en el término de mónada, este concepto probablemente lo tomó de Giordano Bruno o quizá de Plotino. El filósofo alemán presentó su doctrina de la armonía preestablecida en la *Monadología* (primer escrito incompleto en francés sin un título determinado, en 1714, después en alemán, *Lehrätze über die Monadologie*, primera edición y publicación póstuma dirigida por Heinrich Köhler, en 1720), donde desarrolló su teoría de la causalidad entre las mónadas como un intento para solucionar la problemática clásica de la comunicación entre las substancias y los fenómenos físicos, especialmente la relación entre alma y cuerpo. Por ello, el concepto de armonía tiene la función de establecer una consistencia en el sistema de mónadas.

[5] El músico y compositor Saverio Mattei (1742-1795) escribió una obra precedente a la de Mazzini también titulada *Filosofia della Musica* (c. 1790) donde criticó el estado del arte musical de Italia, en especial la ópera o melodrama. Las innovaciones de Gluck en la ópera no le parecieron del todo adecuadas, por lo que continuó buscando en sus composiciones un balance adecuado entre la música y la poesía.

[6] *E i maestri e i trafficatori di note s'astengano da queste sue pagine. Non sono per essi. Sono pei pochi che nell'Arte sentono il ministero, e intendono la inmensa influenza che s'eserciterebbe per essa sulle società,*

se la pedantería e la venalità non l'avessero ridotta ameccanismo servile, e a trastullo di ricchi svogliati: —per chi v'intravvede piú che non una sterile combinazione di suoni, senza intento, senza concetto morale: —per gl'itelletti, se pur ve n'ha, che non hanno rinnegato il pensiero *pel materialismo, l'*idea *per la forma, e sanno che v'è una filosofia per la música, come per tutte le altre espressioni dell'intima vita, e degli affetti che la governano* (Mazzini, 2003: 3).

[7] *But inasmuch as it makes the Intellectual a subject of investigation and treats of the Beautiful in musical Works, it cannot proceed securely, until an understanding is arrived at as to what music may represent, and how such representation is made. Consequently, we may not forego to speak of the Nature of Music generally, or to regard the whole tone-world, even as it is, without the perfect impress of Beauty; for we should but erroneously ascribe to tone itself, a Beauty, which does not primarily dwell within it. If we may allow ourselves the definition, such a science is a Philosophy of Music* (Hand, 1880: 15-16).

[8] Pole, 1910: 4.

[9] *It will now be understood that the "Philosophy of Music", as established by the investigations of Helmholtz, implies not the bare enunciation and explanation of acoustical phenomena, but the general philosophical analysis of musical structure, to which the acoustical element is only introductory and which really extends into a much wider domain* (Pole, 1910: 9-10).

[10] *In the present work an attempt will be made to form a connection between the boundaries of two sciences, which, although drawn together by many natural relations, have hitherto remained distinct, the boundaries of* physical and physiological acoustics *on the one side, and of* musical science and aesthetics *on the other* (cit. Pole, 1910: 7).

[11] *The horizons of physics, philosophy, and art have of late been too widely separated; and as a consequence, the language, the methods, and the aims of any one of these studies, present a certain amount of difficulty for the student of any other of them* (Cit. Pole, 1910: 7).

[12] Antes de continuar será preciso mencionar un dato contextual para ayudarnos a comprender mejor la proposición. En la Europa del siglo XIX era común pensar que la escala diatónica —de tonalidad mayor o menor— no sólo era la más antigua, sino que también estaba fundamentada en alguna ley universal debido a la fuerte influencia del desarrollo de las ciencias, particularmente la física. Estos supuestos teóricos fueron causantes de frecuentes discriminaciones a la música que no fuese europea. De ahí que la selección de los tonos de la escala sea un tema importante para discutir, ya que se relaciona, según nuestro autor, dos elementos selectivos: uno natural, basado en principios físicos (intervalos de octava, quinta y cuarta), y el otro artificial, basado en una elección estética (intervalos de tercera, segunda). Actualmente esta división entre natural y artificial es rechazada por los etnomusicólogos, puesto que cualquier determinación de tonos está ya culturalizada.

[13] En el siglo XIX, la armonía clásica de Rameau y Bach había cambiado ya por la armonía romántica a partir de las nuevas y atrevidas composiciones de Ludwig van Beethoven y luego tomaría un giro revolucionario por la nueva armonía de Claude Debussy.

[14] […] *the philosophy of music is to-day still immature, unsettled almost as to its first principles, is found in the fact that music in its present harmonic form is still in its early maturity. Attention has been engrossed heretofore with the cultivation of music for its own sake, rather than with an attempt to understand its principles in their philosophical relations. There has been a philosophy of poetry, for example, since the time of Aristotle, but it is only in recent years that systematic attempts have been made at a philosophy of music. And, indeed, it could not have otherwise: philosophy does not precede, but follows the actual processes of development. The data must first be supplied, and then reflected upon and unified into a coherent, logical system. Consequently, philosophy has well restrained the feverish impulse to appropriate the field of music to her domain until the art itself should be mature* (Britan, 1910: 9).

[15] Probablemente, nuestro estimado lector se preguntó, desde un principio, por la ausencia de un apartado dedicado a Arthur Schopenhauer y a Friedrich Nietzsche, puesto que, generalmente, al mencionarse a la filosofía de la música, se piensa mecánicamente en los filósofos con más reconocimiento, como lo son los anteriores y Adorno. Pero, aunque los contenidos filosófico-musicales del pensamiento de Schopenhauer y de Nietzsche constituyen un momento en la historia universal de la filosofía de la música, se concedió el espacio a otros autores que no son tan reconocidos, a pesar de que sus aportes contribuyeron tal vez igual o más que los estudios relativos a la música de los filósofos alemanes. Para consultar el pensamiento de Schopenhauer referente a la música, véase su obra *El mundo como voluntad y representación* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819), libro III, y algunas de las reflexiones de Nietzsche referentes a este tema pueden encontrarse en *El drama musical griego*, (*Das griechische Musikdrama*, 1870), *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872). Asimismo, el filósofo danés Søren Aabye Kierkegaard publicó *Los estadios eróticos inmediatos o El erotismo musical* (1843), un estudio estético que elogia la música de Mozart, particularmente la ópera de *Don Giovanni*. La estética de Kierkegaard teoriza que la grandeza artística y eterna de *Don Giovanni* expresa la esencia de la forma musical mediante la idea de la genialidad sensual, es decir del erotismo inmediato.
[16] Turner, 1922: 145.
[17] Martínez, 2004: 13.
[18] Bloch, 2007: 167.
[19] Adorno, 2000: 12-14.
[20] Adorno, 2000: 26.
[21] El *ritmo común*, según Schneider, es la relación establecida entre dos fenómenos distintos, pero que están vinculados por un elemento en específico, el cual está emparentado o es común a ambos. Así, por ejemplo, si un fenómeno en la naturaleza ocurre *a b c d*, y en otro caso pasa que *e f g d;* entonces ambos sucesos poseen una correspondencia debido al elemento *d*. De ahí que los hombres primitivos pudiesen establecer relaciones entre diversas áreas de la naturaleza y considerarlas homogéneas, como el Cielo y la Tierra. Volviendo al elemento *d*, Schneider lo llama el *ritmo-símbolo*, que constituye una forma rítmica común a todos los campos análogos (Schneider, 2001: 47). Si bien es cierto que el pensamiento primitivo utiliza estas relaciones análogas para explicar la naturaleza, no podemos estar de acuerdo en que sean exclusivas de él, puesto que también en la ciencia ocurren tales inferencias a partir de analogías. Por ejemplo, el astrónomo paduano Galileo Galilei, quien, a principios del siglo XVII, en concreto durante las últimas semanas de enero de 1610, observó —como declara en su famoso escrito *Sidereus nuncius*— que había visto mediante su telescopio nuevas estrellas fijas; pero después de nuevas observaciones más pacientes y detalladas, infirió que eran nuevos planetas debido al movimiento circular observado alrededor de Júpiter. Este hecho no sólo dio una prueba de la posibilidad de otros sistemas solares y que en sus centros pueda estar el Sol, sino que, además de estas observaciones junto con las fases de Venus y las montañas y valles de la Luna, Galileo concluyó, por analogía, que los elementos constitutivos de la Tierra y el Cielo eran los mismos. Esto fue un paso hacia la homogeneización del universo. Otro caso de un razonamiento analógico lo encontramos en Newton, pues este tipo de razonamiento es importante en los *Principia Mathematica* y en la Óptica de Newton. El punto por destacar aquí es que, gracias a inferencias hechas por analogías, Newton postuló la ley de gravitación universal (Moulines, 1976: 30). La inducción no fue suficiente para el gran inglés de la manzana, sino que también se apoyó en una semejanza entre ámbitos físicos aparentemente distintos: la Tierra y los inconmensurables cielos. Newton establece una analogía entre la caída de los cuerpos sólidos hacia

la Tierra de la teoría galileana y el movimiento elíptico de los cuerpos celestes según la teoría kepleriana.

[22] Schneider, 2001: 15.

[23] Tolkien, 2018: 11.

[24] Tolkien, 2018: 11-12.

[25] Tolkien, 2018: 13-14.

[26] Rowell, 2005: 20.

[27] García Bacca, 1990: 13.

[28] García Bacca, 1990: 16-17.

[29] Las conferencias fueron videograbadas y pueden ser consultadas en la siguiente página de internet de la Fundación Gustavo Bueno: http://www.fgbueno.es/act/act021.htm

[30] Extraídas de la página de internet de Fundación Gustavo Bueno antes citada.

[31] Aunque el enfoque de la psicología experimental surgió hasta el siglo XX, durante los cuatro periodos delineados se encuentra como una constante la pregunta sobre el efecto emocional y mental que causa la música en el ser humano. No está de más mencionar que los antecedentes de la psicología, y en específico respecto de la pregunta anterior, al menos nos remontarían al siglo VI y V a. C. con Pitágoras e Hipócrates.

[32] Según la hipótesis de Gustavo Bueno, la filosofía de la música se originó con la caída del Antiguo Régimen y la Revolución Francesa. Tales acontecimientos históricos provocaron una reorganización de las disciplinas neoescolásticas, por lo que comenzaron a utilizarse nuevas nomenclaturas para referirse a los campos de estudio. Así, por ejemplo, Augusto Comte reordena y promulga una nueva clasificación de las ciencias entre las cuales añade una nueva: la sociología. En la misma línea, Bueno destaca que las filosofías genitivas, por el uso de la preposición *de*, surgen a principios del siglo XIX con filósofos, como Hegel, quienes comenzaron a utilizarla en sus obras; tal es el caso de su *Filosofía del derecho* (1821). Posteriormente dichas designaciones a las ramas de la filosofía fueron institucionalizadas en las universidades. Sin embargo, la conjetura de Bueno no agota la explicación del surgimiento de la filosofía de la música, puesto que existieron otros factores ya mencionados que fueron quizá aun más influyentes, como la revolución científica del siglo XVII, para la conformación de esta nueva rama de la filosofía en general. Más aún, la clasificación de las ciencias positivas de Comte no consiente la libertad y coordinación que permiten los estudios multidisciplinarios.

GLOSARIO DE CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE LA MÚSICA[1]

Acento. 1 énfasis expresivo para destacar una nota o un fragmento musical mediante un incremento repentino (o en ocasiones una disminución) del volumen (acento dinámico), un alargamiento de la duración (alargamiento expresivo), un breve silencio anticipado (articulación), o bien una combinación de los anteriores. El acento dinámico es el más común y puede escribirse con diferentes signos o indicaciones, como: >, –, *fz*, *sf*, *sfz*, *fp*, o la ligadura corta. El alargamiento expresivo, al cual Hugo Riemann denominó "agógico" (*Musikalische Dynamik und Agogik*, Leipzig, de 1884), también se indica mediante el signo "–". Los instrumentos que no pueden producir acentos dinámicos mediante cambios de volumen (como clavecines y órganos) pueden lograr el efecto ya sea mediante una prolongación, con la anteposición de un silencio, o con ambos recursos. Dependiendo de su altura, determinadas notas pueden tener un "acento implícito". La "acentuación métrica" sirve para destacar los tiempos fuertes de un compás o para sacar de balance al escucha deliberadamente enfatizando los tiempos débiles. La acentuación también puede ser un recurso expresivo sutil para el intérprete, sin que necesariamente esté indicado por el compositor. **2** (fr). *c*: salto o nota auxiliar breve. **3** (fr.). Tipo de apoyatura que aumenta una nota de adorno entre dos notas a distancia interválica de tercera, o que repite la primera de dos notas a distancia de segunda.

Acorde (al.: *Akkord*, *Klang*; fr.: *accord*; it.: *accordo*). Dos o más notas que suenan juntas. Los diferentes tipos de acorde se nombran de acuerdo con los intervalos que contienen: la triada, por ejemplo, el acorde fundamental en la armonía occidental se construye a partir de una nota "fundamental"

[1] Los lemas de este glosario fueron seleccionados de Latham (ed.) (2008).

con dos terceras superpuestas; el acorde de séptima de dominante consiste en una triada sobre la dominante de la escala mayor diatónica con la adición de la nota que está a intervalo de séptima respecto de la dominante.

Acústica. La acústica es la ciencia del sonido y la audición. El sonido es una forma de energía que implica movimiento vibratorio. Cuando un piano suena en una sala de conciertos, por ejemplo, el ejecutante transmite su energía a las teclas y provoca que los martinetes golpeen las cuerdas poniéndolas a vibrar; la vibración se transmite a la caja de resonancia y se irradia a manera de "onda de presión" a través de capas sucesivas de partículas de aire. El escucha oye los sonidos en el momento en que el aire pone en movimiento sus tímpanos, con lo cual se producen señales que son transmitidas al cerebro por las fibras nerviosas. Es obvio que esta simple descripción no toma en consideración las sutilezas interpretativas del ejecutante, como tampoco el instrumento en sí ni las propiedades acústicas de la sala.

Afinación. Por afinación se entiende el procedimiento de regular la altura de un instrumento musical. En los instrumentos de cuerda, la tensión de las cuerdas se ajusta girando las clavijas hasta que alcancen el tono deseado. En los instrumentos de teclado, se afina primero la nota *do*' tomando como referencia el tono de un diapasón de horquilla o cualquier otro aparato similar; la nota siguiente es *sol*, que se afina respecto a *do*' prestando atención al batimiento que se genera entre los dos sonidos simultáneos: a menor frecuencia de los batimientos, más cercana será la afinación correcta. Las notas siguientes son *re*', *la* y así sucesivamente en una secuencia alternada de cuartas y quintas justas hasta completar la octava central (en casos determinados, se procede mediante intervalos de tercera y de secta mayor). Después se procede a la afinación de las otras octavas y, por último, de las otras cuerdas o tubos que no formen una octava completa. Por los ajustes de temperamento requeridos, existirán siempre batimientos ligeros entre algunas notas. Los instrumentos de viento de afinan ajustando la longitud del tubo mediante, por ejemplo, el tubo de afinación de algunos instrumentos de metal, la abrazadera de la lengüeta de un oboe y la parte de la embocadura de una flauta, entre otros. En los vientos de madera, la afinación de las notas individuales está determinada por la posición y el diámetro de cada perforación. Tanto de vientos de madera como de metal, la afinación puede controlarse también mediante técnicas de digitación y de embocadura: la presión de aire, el ángulo de incidencia de la insuflación

de aire en las flautas, presión de los labios contra la lengüeta de un clarinete o la tensión y la forma de los labios en la boquilla circular de un viento de metal. En el corno, la afinación se controla también introduciendo una mano en la campana. Los instrumentos de percusión con parche se afinan tensando el parche mediante mecanismos diferentes.

Afinación pitagórica. Sistema de afinación en que los intervalos de cuarta y quinta no son temperados. Se nombró en homenaje al célebre filósofo griego Pitágoras, cuyos cálculos sobre los intervalos basados en razones proporcionales de segmentos de cuerda (octava = 2:1, quinta = 3:2, etcétera) conformaron los fundamentos de gran parte de la teoría musical medieval y renacentista. Un rasgo distintivo de la afinación pitagórica es que, en comparación con otros sistemas de afinación, los intervalos de segunda y tercera mayor son más grandes, mientras que los de segunda y tercera menor son más pequeños. La cualidad expresiva de las segundas en particular ha llevado a pensar que este sistema de afinación es particularmente bueno para la polifonía medieval tardía. Fuentes como el *Codex Robertsbridge* (British Library Add. 28550) indican que para mediados del siglo XIV ya se usaban los teclados de cromatismo completo; parece probable que dichos instrumentos se hayan afinado dentro de un ciclo de 11 quintas puras y una "quinta del lobo", conforme lo establece el sistema pitagórico. La sucesión de 12 quintas puras excede la distancia que media entre siete octavas por una pequeña fracción denominada "coma pitagórica", por lo que la quinta del lobo, ligeramente menor que una quinta pura por una coma pitagórica, se requiere para compensar dicha deferencia. En los instrumentos antiguos, la quinta pitagórica generalmente se situaba entre *sol* ♯ y mi ♭, aunque también podía ubicarse en otras partes. En el siglo XV era común encontrarla entre las notas si y *fa* ♯.

Anacrusa. **1** (al.: *Auftakt*; fr.: *anacruse*; in.: *anacrusis*, *upbeat*). Tiempo "débil" o *upbeat* del compás que anticipa el primer tiempo "fuerte" o *downbeat* del siguiente compás. **2** (del gr. *anakrousis*, "golpear hacia arriba") Nota o notas iniciales de una frase musical, que preceden al tiempo fuerte o acentuado. En poesía el término se refiere a la sílaba inicial no acentuada de un verso.

Alteración, **accidente**. Signos usados en la notación para indicar una nota ajena a la tonalidad de una pieza o fragmento musical, para suprimir el efecto de alguno de estos signos. Los signos se escriben antes de la nota que afectan: el sostenido eleva la nota un semitono; el bemol la desciende

un semitono; el doble sostenido y el doble bemol, respectivamente, la elevan y la descienden un tono entero; el becuadro (natural) cancela el efecto de cualquier otra alteración. Estos signos y sus nombres en español, inglés, francés, alemán e italiano, se muestran en la Tabla 1 (algunas formas antiguas aparecen entre paréntesis). Los orígenes de estos signos pueden rastrearse en la *Aliae regulae* (c. 1030) de Guido d'Arezzo. Guido sugería que podían usarse dos formas diferentes de la letra b para escribir las notas *si* bemol y *si* natural, estableciendo ♭ *rotundum* (del latín "redondo") para el primero y *quadratum* (del latín "cuadrado") para el segundo. Éstas son las alteraciones más antiguas que se conocen en la música occidental y evolucionaron en los signos modernos de bemol (♭) y becuadro (♮) y, a partir de éstos, en el signo de sostenido (♯). En el uso actual, un signo de alteración es válido para la nota a la que antecede (pero no para la misma nota en octavas superiores o inferiores) durante todo lo que reste del compás, a menos que se especifique lo contrario con otro signo. Algunos compositores acostumbran escribir determinadas alteraciones entre paréntesis para clarificar pasajes y acordes complicados. Sin embargo, en la música anterior a 1700 (inclusive en música tardía), una alteración no es válida para todo el compás sino únicamente para la nota a la que antecede y para las repeticiones inmediatas de esa misma nota (una práctica observada por Bach). Cuando una alteración afecta una nota con una ligadura que cruza sobre una barra de compás, su efecto sigue siendo válido para la nota ligada del siguiente compás. En el siglo XVII se adoptaron las formas modernas de doble sostenido y doble bemol; la aparición del primero se remonta a 1615 en *Il secondo libro de ricercare* de Trabaci. En relación con la música medieval y del Renacimiento (hasta c. 1600), se desconoce hasta qué grado las alteraciones no se especifican por escrito; lo que se ha podido establecer es que, con excepción de las tablaturas, en las partituras de este periodo no se especificaban todas las alteraciones requeridas por la música, dejando su aplicación a criterio del intérprete. Los principios que rigen la aplicación y la práctica de las alteraciones implícitas han sido objeto de gran controversia; en las ediciones eruditas modernas, las alteraciones recomendadas por el editor suelen aparecer en tipografía pequeña por encima de las notas correspondientes, indicando que en las fuentes originales no aparecen.

Armonía. La mayoría de las definiciones que ofrecen los diccionarios sobre este concepto musical tan conocido señalan su permanente ambigüe-

dad y tienden a interpretar aspectos que abarcan desde la textura hasta la estética, con definiciones como: "combinación de sonidos musicales simultáneos que forman acordes y progresiones armónicas"; "efecto agradable que resulta de la distribución correcta de las partes; concordia; unidad" (*Pocket Oxford Dictionary*). La ambigüedad es, por una parte, estética, y está en la implicación de que sólo las consonancias placenteras pueden ser propiamente armoniosas; por otra parte, la ambigüedad es de textura, en tanto que es posible distinguir (en la música real y no en simples ejercicios técnicos) entre caminos armónicos, en los que se relacionan sonidos simultáneos, y caminos contrapuntísticos, en los que se relacionan sonidos sucesivos. Mientras que la historia de la teoría musical parece depender exclusivamente de dicha distinción entre armonía y contrapunto, es evidente que la evolución de la naturaleza de la composición musical a lo largo de los siglos siempre ha considerado la interdependencia entre las dimensiones espaciales vertical y horizontal de lo musical, en ocasiones integradas y en otras como recurso de tensión. El enorme valor que las sociedades civilizadas confieren a la música que no sólo es armónica sino armoniosa, parece ser un resultado natural y correcto. Aun cuando la melodía vocal pura sin acompañamiento le anteceda históricamente y dicha música haya sido receptáculo de cualidades espirituales y líricas relevantes (canto llano, canción popular), existe una clara correspondencia entre el concepto de sociedad como un bien público de respaldo mutuo, y las manifestaciones de música concertada y teatral aceptadas colectivamente como manifestaciones "civilizadas". La interpretación colectiva, como el canto de diferentes líneas vocales interdependientes con un mismo texto, puede considerarse el equivalente musical de una democracia civilizada, como el canto de diferentes líneas vocales interdependientes con un mismo texto, puede considerarse el equivalente musical de una democracia civilizada. Tanto un himno como un himno nacional engloban la armoniosidad de rituales y creencias compartidas, mientras que instrumentos específicos, como el órgano, el piano y la guitarra, a menudo denominados "instrumentos armónicos", ofrecen un soporte armónico de acordes, sin el cual la línea melódica parecería incompleta. El desarrollo de la música popular del siglo XX sirvió para reforzar la función de soporte de la armonía con acordes, inseparable del discurso y de la comunicación musical. Tanto en esta música como en la litúrgica, los "instrumentos armónicos" bien pueden ser electrónicos.

Armónicos. Son pocas las fuentes capaces de producir vibraciones tan simples como para emitir una frecuencia única. Mientras que el tono puro de un diapasón y algunas notas de la flauta se aproximan, los osciladores eléctricos, de hecho, logran producir una sola frecuencia. Los sonidos más ricos que producen la mayoría de los instrumentos musicales son resultado de la unión simultánea de diversos tipos de vibración al tocar el instrumento. Una cuerda en vibración, por ejemplo, oscila en la totalidad de su extensión para producir la nota fundamental que establece el tono de la nota que escuchamos. A la vez, la cuerda se divide de manera natural en secciones parciales vibrantes, de manera que la mitad, el tercio o el cuarto de la misma se comportan como cuerdas independientes. Esto genera una serie de sobreagudos que tienen dos, tres, cuatro o más veces la frecuencia de la fundamental. Estos tonos resultantes se llaman "armónicos". Y contribuyen, en gran medida, a la riqueza sonora individual de los instrumentos. Se puede ver que las octavas por encima de la fundamental (o "primer armónico") corresponden al segundo, cuarto, octavo (etcétera) armónicos, con dos, cuatro y ocho veces la frecuencia fundamental. El séptimo armónico y los armónicos impares más agudos no corresponden a notas exactas de la escala sino a disonancias, por lo que resulta conveniente que los armónicos superiores tiendan a debilitarse progresivamente.

Arpegio. (in., *arpeggio*; fr.: *arpège*). **1** las notas individuales de un acorde tocadas "por separado", es decir, en sucesión de grave a agudo o viceversa. Este efecto es muy común en la música para teclado y para arpa (en los instrumentos de cuerda, los acordes de tres o cuatro notas también pueden arpegiarse, pero no exactamente de la misma manera). Éste suele comenzar sobre el tiempo, aunque, en ocasiones, la última nota del acorde es la que debe coincidir con el tiempo. En la música para piano, pueden tocarse arpegios simultáneos a dos manos, o arpegios largos y continuos en los que una mano continúa el movimiento de la otra (se indica con una larga línea ondulada que abarca todas las notas del acorde en uno o dos pentagramas). En los siglos XVII y XVIII, la ejecución de los arpegios era variable y solía dejarse a discreción del intérprete. En algunas partituras del siglo XVIII, la palabra *arpeggio* aparece escrita antes de una secuencia de acordes, indicando que el intérprete puede improvisar arpegios a voluntad en cualquier sentido. El teclado del continuo, en particular en los pasajes en recitativo, a menudo requiere acordes arpegiados. **2** como ejercicios para

el desarrollo de la técnica instrumental, los ejecutantes (en particular los pianistas) suelen practicar arpegios de triadas; en la mayoría de los exámenes prácticos, es requisito indispensable interpretar escalas y arpegios con destreza y soltura.

Atonalidad. Antónimo de tonalidad. La música atonal no se apega a ningún sistema tonal o modal. Algunos teóricos prefieren el término "postonal" y otros lo usan también para referirse a la música que tampoco es serial, como *Pierrot lunaire* de Schoenberg, *Wozzeck* de Berg, obras de Webern, Varèse, Ives y otros.

Clave. (es.: fr.; al.: *Schlüssel*; in.: *clef*; it.: *chiave*). Signo escrito al inicio del pentagrama para indicar la altura de las notas. Hay tres signos de uso moderno. La clave de *sol* (o aguda) se escribe en la segunda línea de abajo hacia arriba en el pentagrama e indica que la altura de la nota escrita en ella es *sol'*; la clave de *fa* (o baja) se escribe en la cuarta línea de abajo hacia arriba e indica que la altura de la nota escrita en ella es *fa*. La clave de *do* es movible, y puede encontrarse escrita en la línea central del pentagrama (clave de contralto o de viola) o en la cuarta línea desde abajo (clave de tenor); en cada caso indica que la nota escrita en ella es *do'*.

Coma. Intervalo minúsculo (generalmente considerado la novena parte de un tono entero) que resulta cuando una sucesión de quintas no temperadas y una sucesión similar de octavas llegan a lo que ostensiblemente es la misma nota, pero que en realidad no lo es.

Compás. Unidad métrica musical constituida por cierto número de proporciones iguales de duraciones, llamadas convencionalmente tiempos. La estructura de un compás puede ser binaria, ternaria o cuaternaria. Pero pueden ser diferenciados en función de la subdivisión del pulso de forma binaria o ternaria, entonces es un compás simple, mientras que la subdivisión ternaria genera un compás compuesto.

Consonancia y disonancia. La consonancia (o concordancia) es la cualidad inherente en un intervalo o acorde que, en un contexto tonal o modal tradicional, parece satisfactoriamente completo y estable en sí mismo. En la teoría contrapuntística y armónica tradicional, los intervalos consonantes comprenden todos los intervalos perfectos (incluyendo la octava) y todas las terceras y sextas mayores y menores, pero lo que constituye una sonoridad consonante no está estrictamente definido y ha variado con el tiempo. Desde principios del siglo XX muchos compositores han acepta-

do el concepto schoenbergiano de la disonancia "emancipada", en la que intervalos y acordes tradicionalmente disonantes pueden tratarse como entidades armónicas relativamente estables, funcionando de hecho como consonancias "superiores" o más remotas. Lo opuesto a la consonancia es la disonancia (o discordancia): la cualidad de tensión inherente en un intervalo o acorde que, en un contexto tonal o modal tradicional, involucra un choque entre notas adyacentes de la escala y crea la expectativa de una resolución hacia la consonancia por movimiento conjunto, como cuanto la séptima en un acorde de séptima de dominante (en *do* mayor, el *fa*, que es disonante con el *sol*) se mueve hacia una nota al interior de la triada mayor consonante de la tónica (*mi*, en el caso de *do* mayor). El término es ambiguo al grado de que un acorde que se sostiene para pedir su resolución en la consonancia, la séptima disminuida (por ejemplo, *re*, *fa*, *la* ♭ , *si*) no es estrictamente disonante, puesto que no tiene notas a distancia de una segunda mayor o menor.

Contrapunto. El contrapunto es la combinación coherente de distintas líneas melódicas en música, y la cualidad que mejor cumple el principio estético de la unidad en la diversidad. Antes del siglo XX, la coherencia y la unidad se lograban en la música contrapuntística con el apego a las reglas de conducción de voces predicadas sobre la distinción entre consonancia y disonancia, y la necesidad de que la disonancia resolviera en una consonancia. En la música postonal, las líneas contrapuntísticas pueden seguir principios de simetría (con frecuencia simetría al espejo) y complementación, donde las notas de una voz no duplican las notas de otras voces, al interior de una frase u otra unidad estructural. Pero para que la música sea en verdad contrapuntística siempre debe haber un equilibrio entre la independencia y la interdependencia, y esto es tan cierto para un canon de Webern como para una fuga de Bach.

Contratiempo. **1** nota que recae en un tiempo débil del compás y se encuentra precedida de un silencio. El contratiempo no hace síncopa, es decir, no prolonga su valor más allá del tiempo débil correspondiente. **2** *HI-HAT*.

Coro. (al.: *Chor*; fr.: *choeur*; in.: *choir*, *chorus*; it.: *coro*). Cuerpo de cantantes que cantan normalmente en grupo, aunque no necesariamente siguiendo partes diferentes. El inglés parece ser el único idioma que perpetúa una distinción útil entre los términos *choir* y *chorus*. Este último se usa

comúnmente para denotar grupos grandes de cantantes, especialmente de aficionados entusiastas, pero también profesionales en el teatro y la ópera. *Choir* se aplica mayormente a grupos más pequeños de cantantes: grupos de iglesia y conjuntos pequeños de expertos, formados por profesionales y llamados en inglés *chamber choirs* (coros de cámara). Adicionalmente, el término *consort of voices* (ensamble de voces) comenzó a utilizarse a mediados del siglo XX para denotar un coro especializado formado para cantar, por ejemplo, el repertorio de madrigales renacentistas con sólo una o dos voces por cada parte.

Diapasón. (del gr., "a través de todo"). **1** la octava completa. **2** el rango completo de un instrumento. **3** registro principal o unísono del órgano a 8' (como, por ejemplo, los diapasones tapados y abiertos), llamado así porque antes abarcaba todo el rango, en tanto que otros registros no lo hacían. **4** afinación diatónica de las cuerdas bajas del laúd, la tiorba o el archilaúd, etcétera. **5** (fr.) "altura": la altura de concierto (*diapason normal*) de la nota la' se fijó en 435 Hz por la Académie Française en 1858; *diapason à bouche,* "corista (de lengüeta)"; *diapason à branches* o simplemente *diapason*, "diapasón (de horquilla)". **6** (in.: *fingerboard*; fr.: *touche*; al.: *Griffbrett*; it.: *tastiera*, *tasto*). Tira de madera que cubre el mástil en los instrumentos de cuerda y ofrece una superficie para pisar las cuerdas con los dedos; debido a la fricción de las cuerdas, el diapasón se fabrica con madera dura, como ébano o palo de rosa. La mayoría de los instrumentos de cuerda pulsada y algunos de arco cuentan con trastes fijos incrustados en el diapasón o atados alrededor de éste; algunos cuentan también con puntos incrustados para indicar las posiciones más comunes o como simple referencia visual. Sobre el diapasón puede colocarse un artefacto denominado *capo tasto* que hace las veces de cejilla y sirve para transportar la música o facilitar su ejecución en las regiones agudas del instrumento.

Entonación. **1** frase que inicia una melodía de canto llano, quizá llamada así porque era cantada por el sacerdote o cantor solo, con el fin de proporcionar la altura y, en los salmos, el "tono" de la música a continuación. **2** afinación de un ejecutante, que puede diferenciarse como "buena" o "mala" entonación.

Escala. (al.: *Tonleiter*; fr.: *gamme*; in.: *scale*; it.: *gamma*, *scala*). Una escala no es una pieza musical, sino un elemento constructivo teórico o analítico. La escala se forma sea con una selección o con todas las notas caracterís-

ticas de la música de un periodo, cultura o repertorio determinados; la distribución de las notas sigue un orden ascendente o descendente de alturas sucesivas. Algunas, como las *gamut* medievales, son escalas completas en sí mismas; otras, como la escala cromática del piano, están definidas dentro del intervalo de octava, formando un patrón de notas que se puede repetir ilimitadamente en otras octavas superiores o inferiores mediante la transposición. La función básica de las escalas es definir y regular las alturas que conforman una interpretación o una composición. Las escalas sirven también al músico como ejercicios para mejorar la técnica de ejecución y de comprensión de la música. Teóricos y compositores han inventado escalas nuevas como un recurso compositivo original, aunque en realidad son pocas las que se han incorporado al lenguaje musical común.

Forma. Puede decirse que forma es la manera en que se organizan los diferentes elementos de una pieza musical —alturas, ritmos, dinámica, timbres— para producir un resultado audible coherente. La definición de la palabra "forma" ha sido objeto de intensos debates estéticos durante siglos. En el contexto musical, la "forma" no puede separarse del contenido. En el libro *Fundamentals of Musical Composition* (escrito entre 1937 y 1948), Schoenberg afirma que "forma significa una pieza que está organizada, es decir, que consiste en elementos que se integran igual que los de un organismo viviente… Los principales requisitos para la creación de una forma comprensible son la *lógica* y la *coherencia*. La presentación, el desarrollo y la interconexión de las ideas deben basarse en sus relaciones". Percy Scholes, en la primera edición de su *Companion* (1938), al referirse principalmente a la música desde el siglo XVIII hasta comienzos del XX, descubrió que había un número limitado de moldes en los que los compositores escribían su música. Sin embargo, desde aquella primera edición hasta la fecha, el interés por la música antigua y el surgimiento de nuevas actitudes respecto a los patrones formales por los compositores del siglo XX han ampliado nuestra aproximación a la forma musical.

Frase. Unidad musical definida por la relación entre melodía, ritmo y armonía, que termina con una cadencia. La palabra se tomó de la terminología de la sintaxis lingüística. Las frases musicales se combinan para formar unidades más largas y completas denominadas periodos que a la vez pueden subdividirse en elementos más breves. La longitud de una frase varía, pero a menudo es de cuatro compases (forma común en la música folclórica y de

danza y en la música culta del periodo Clásico) y suele continuar con otra frase de "respuesta" con la misma extensión. En la música contrapuntística, las frases de las diferentes voces se sobreponen, excepto en las cadencias más importantes. En la notación musical, las frases pueden indicarse con símbolos de ligadura escritos encima o debajo de las notas indicando el fraseo o puntuación adecuados para su interpretación. El término "fraseo" se refiere a la manera en que el ejecutante interpreta tanto las frases individuales como su combinación en una pieza musical. Dicha técnica es en gran medida intuitiva y constituye uno de los aspectos distintivos de los grandes intérpretes.

Indicador de compás, **indicador de tiempo**. (in.: *time signature*). Signo de notación que se escribe al comienzo de una pieza musical, después de la clave y la armadura, o, bien, a lo largo de la pieza en los momentos en que se requiere indicar un cambio de metro en la música. Normalmente consiste en una fracción numérica en la que el denominador (número inferior) indica la unidad de medida del pulso en relación con la redonda o semibreve, y el numerador (número superior) indica el número de pulsos o tiempos de dicha unidad contenidos en cada compás. Por tanto, el indicador de compás ¾ significa que un compás tiene tres pulsos con valor de negra (cuartos o notas con valor de un cuarto de redonda) y el de $^{6}/_{8}$ indica que cada compás tiene seis corcheas (octavos o notas con valor de un octavo de redonda).

Intervalo. Distancia entre las alturas de dos notas. La medida exacta de los intervalos expresa acústicamente en términos de proporciones de frecuencias, pero para efectos comunes, se toma la escala diatónica como referencia conveniente. Cada intervalo es nombrado de acuerdo con el número de notas de la escala que abarca. De tal manera, *do-re* (arriba) o *do-si* (abajo) es una segunda (dos notas), *do-mi* (arriba) o *do-la* (abajo) es una tercera (tres notas), y así sucesivamente. Los intervalos mayores de una octava son intervalos "compuestos": así *do-re* (en la siguiente octava superior) o *do-si* (en la siguiente octava inferior) puede llamarse una segunda compuesta o, más comúnmente, una novena; lo mismo ocurre con terceras compuestas (décimas), cuartas compuestas (oncenas) y así sucesivamente.

Inversión. **1** Acordes. De acuerdo con las teorías de armonía que adquirieron relevancia durante los siglos XVIII y XIX, la construcción de acordes no se trataba solamente de determinados intervalos distribuidos en orden

ascendente, sino distribuidos a partir de un bajo fundamental o regidor. Esta teoría, asociada principalmente con Rameau (*Traité de l'harmonie,* 1722), especifica que la nota fundamental del bajo o "raíz" se mantiene como tal cuando la triada cambia en su distribución vertical, como, por ejemplo, de *do-mi-sol* a *mi-sol-do*. Esto significa que las funciones de las notas constitutivas de un acorde cuya nota fundamental se encuentra en el bajo —el acorde en posición fundamental (fundamental, 3ª, 5ª)— se mantienen, aunque su distribución vertical cambie. De tal manera, cuando se tienen las notas *mi-sol-do*, el bajo (la nota más grave) sigue siendo la 3ª del acorde; lo que cambia es la posición de la fundamental y, por lo mismo, del acorde. Estrictamente hablando, éste es un procedimiento de permutación en el espacio que se puede experimentar con mayor facilidad en el teclado: si cambiamos la fundamental de abajo hacia arriba, el acorde queda al revés; es decir, se invierte el acorde, poniéndolo al revés; Ésta es la primera inversión (*mi-sol-do)*, que puede a su vez invertirse para producir una segunda inversión (*sol-do-mi)*. En acordes que tienen cuatro notas diferentes (como los acordes de séptima secundarios y las séptimas de dominante) se puede generar una tercera inversión. La inversión de acordes tiene una relevancia fundamental para la construcción armónica de la música tonal, cuyos grados escalares son individuales y tienen funciones específicas y donde existen distinciones jerárquicas entre consonancia y disonancia.

Melodía. Resultado de la interacción entre la altura de los sonidos y el ritmo. Tanto la articulación regular del tiempo a través del latir del corazón y la respiración, como la capacidad de producir y discriminar variaciones en la frecuencia en la frecuencia de los sonidos, son características fisiológicas normales del ser humano. Las funciones que definen a la melodía y el lenguaje hablado se asemejan tanto que las dos pueden considerarse capacidades fundamentales de la especie humana. Mientras que el lenguaje hablado es una forma de comunicación, en todas las culturas humanas la melodía ha servido como una forma de expresión emocional. Este uso de la melodía es también una capacidad común a otras especies animales, puesto que las aves y los delfines, por ejemplo, emiten secuencias organizadas de tonos variables. La entonación del lenguaje es esencial para el significado de las palabras. En muchos idiomas africanos y asiáticos los sistemas tonales son mucho más ricos que los idiomas con raíces indoeuropeas, razón por la cual para un europeo resulta particularmente difícil aprender

idiomas como, digamos, un dialecto chino actual. Este tipo de inflexión "melódica" para determinar el significado del lenguaje es verdaderamente sorprendente. El lector seguramente no encontrará dificultades para entonar la frase "Jack y Jill subieron la colina" a manera de pregunta o afirmación: "¿Jack y Jill *subieron* la colina?"; "Jack y Jill subieron la *colina*". Como en el lenguaje, las diferentes cualidades de entonación que pueden modificar la expresividad musical son igualmente complejas. De hecho, los músicos lo consideran tan complejo y son tantos los tipos de melodías que existen en las diferentes culturas y épocas, que el aspecto menos definido de la teoría musical es la melodía. La cercana relación empírica entre que guardan el lenguaje hablado y la melodía sugiere que ésta debe haber tenido una larga prehistoria, en especial porque la melodía, en sentido funcional y ritual, está presente en todas las sociedades "primitivas" conocidas en las que se basa nuestra noción actual de prehistoria. Al parecer, también las condiciones fisiológicas y acústicas de la humanidad han sido fuente de origen común para la melodía. La calidad más elemental de una sucesión de alturas es la elevación o el descenso del tono. En la música antigua, la calidad principal de la altura parece haber sido el descenso del tono, independientemente de la civilización de que se hable. La característica interválica más consistente de las melodías antiguas es el intervalo de cuarta, subdividido en intervalos más cortos de tercera y de segunda. El recurso ligeramente más elaborado de cuartas superpuestas y sus subdivisiones dentro de la octava genera la escala pentatónica, común en las melodías chinas, hebreas, amerindias y de muchas otras culturas de la Antigüedad.

Es muy importante comprender que tanto en la música antigua como en la tradición musical occidental la melodía no fue generada por la escala, sino que, en sentido inverso, este concepto derivó de la práctica melódica. La compleja teoría de la modalidad medieval, por ejemplo, fue producto de la instintiva y elaborada práctica melódica de los intérpretes. La escala determina el tipo de música exclusivamente en la medida en que se adapta a la música instrumental. De tal manera, las liras de cinco cuerdas, que existieron hace alrededor de 3,000 años, así como los instrumentos de viento con digitaciones y relaciones transpositorias respecto a otros instrumentos, sugieren la existencia en la Antigüedad de melodías pentatónicas con tonos fijos. En la tradición occidental el canto llano fue el primer tipo de melodía que evolucionó en una forma de arte elaborada antes del último milenio de

desarrollo del lenguaje armónico y rítmico. En los siglos V y VI se consolidó un amplio repertorio de canto llano con un estilo melódico coherente.

Metro. Patrón de pulsos regulares sobre el cual se organiza una pieza musical, así como el ordenamiento de sus partes constitutivas. Un patrón métrico completo se denomina compás. El metro principal se establece al comienzo de la pieza, y siempre que éste cambie, mediante el indicador de compás que generalmente se escribe con una fracción numérica en la que el denominador indica el valor de la nota de cada pulso y el numerador indica el número de en cada compás. De tal manera, ¾ indica tres pulsos por compás, cada uno con valor de nota de cuarto, es decir con figura de negra. El signo es equivalente a un compás de $^{4}/_{4}$ y el de al de $^{2}/_{2}$. El metro musical toma parte de su terminología del metro poético, de manera que los patrones regulares de pulsos acentuados (fuertes) y no acentuados (débiles) son análogos a los patrones de sílabas largas y sílabas cortas de una líneo o verso poético. En la poesía, la división de un verso en pies tiene gran similitud con la división de una frase musical en compases. El sistema convencional de barras divisorias de compás sirve para agrupar los pulsos, mientras que los sistemas de escansión del verso agrupan las sílabas, cada grupo comenzando al inicio del verso. En música, se permite escribir un compás incompleto al comienzo de la frase (anacrusa), mientras que los versos únicamente pueden comenzar con pies completos. Los patrones métricos comunes tanto de la poesía como de la música pueden ser yámbicos, trocaicos, dactílicos, anfíbracos, anapésticos, espondeos y tribraquios.

Microtono. Cualquier intervalo más corto que un semitono. Los microtonos se han utilizado desde tiempos antiguos en las culturas asiáticas, pero su uso en la música de arte occidental data apenas del siglo XX. Alois Hába y Julián Carrillo fueron algunos compositores prominentes que introdujeron los cuartos de tono en su música en la década de 1920. Por su parte, Harry Patch trabajó con intervalos más pequeños en su búsqueda de la entonación justa. La música microtonal presenta dificultades de interpretación, pues, en ocasiones, requiere instrumentos de fabricación especial. Sin embargo, en el campo de la música electrónica acústica no existe limitación alguna. Con la creciente disponibilidad de las tecnologías computarizadas refinadas, es cada vez más frecuente que los compositores incorporen inflexiones microtonales en su música.

Monocordio. Instrumento que consiste en una cuerda estirada entre dos soportes o puentes fijos colocados en los extremos de una caja acústica larga y angosta, con una regla calibrada en la tapa superior y un puente móvil. Se utiliza para medir y demostrar la teoría acústica de los intervalos, como referencia de afinación para otros instrumentos y como instrumento en sí. Se dice que Pitágoras lo inventó (siglo VI a. C.) para demostrar la hoy llamada teoría pitagórica de los intervalos, basada en relaciones proporcionales de la cuerda. El antiguo clavicordio con trastes fue, de hecho, un instrumento con una serie de monocordios en una misma caja acústica; su nombre antiguo en muchos países era *monochordia* o *manicord*.

Monofonía. Música que consiste en una línea melódica única, sin otras voces ni acompañamiento (como el canto llano y la canción para voz sola sin acompañamiento), para distinguirla de la polifonía y la homofonía.

Nota. Signo escrito que representa la altura o duración, o ambas, de un sonido musical. En la terminología inglesa la palabra *note* tiene dos significados adicionales: (1) la tecla de un instrumento de teclado; y (2) el propio sonido producido.

Notación. El término "notación musical" puede aplicarse a cualquier indicación formal de cómo deben ser reproducidos los sonidos y los silencios que tienen el propósito de ser música. Si se efectúan cambios dramáticos de tiempo o lugar, se dan importantes variaciones en la notación, pero variaciones técnicas decisivas también pueden provenir del medio de ejecución (orquestal, electrónico, teclado, vocal, etcétera), el estilo o género (*cadenza*, sinfonía, *blues*, etcétera), las circunstancias del ejecutante (notación Braille, notaciones didácticas elementales, y demás) y experimentos en usos y técnicas vocales e instrumentales (por ejemplo, la música de Cage para piano preparado, las extensiones en la técnica de ejecución de las cuerdas de Bartók).

Pauta, pentagrama (al.: *Notenlinien*; fr.: portée; in.: *staff*, pl. *staves*; it.: *pentagramma*, *rigo musicale*). En notación musical se refiere a las líneas horizontales y los espacios en los que se escriben las notas musicales. Un signo de clave escrito al comienzo de la pauta determina la altura de una de sus líneas (y, por extensión, de las líneas y espacios restantes), que se hace extensiva a las notas que se escriben sobre ésta. Las notas cuya altura exceda el rango cubierto por las líneas de la pauta se escriben con líneas adicionales. Desde finales de la Edad Media, hubo preferencia por las

pautas de cinco líneas, y de ahí el nombre de pentagrama (en español se usan indistintamente las palabras pauta y pentagrama). Los pentagramas pueden ir unidos con corchetes escritos a la izquierda (como en la música de piano), lo que forma un "sistema".

Polifonia. (del gr. *polyphonia*, "de múltiples sonidos"; al.: *Mehrstimmigkeit*, *Vielstimmigkeit*). Textura musical conformada por dos o más partes relativamente independientes, aunque, por lo común, suele tener cuando menos tres partes. En términos generales la palabra se aplica a la música vocal, pero otras aplicaciones como "polifonía orquestal" en referencia a la música de Mahler o Ives, por ejemplo, suelen aparecer en debates sobre los estilos instrumentales de los siglos XIX y XX. El término se refiere a una categoría fundamental de posibilidades musicales, puesto que todas las fuentes sonoras pueden usarse individualmente, en monofonía, o combinadas unas con otras, en polifonía. Por tanto, los usos de la palabra son múltiples y variados dentro de la historia de la música de arte y folclórica occidental y en etnomusicología. En la música de arte occidental, sus aplicaciones más importantes pueden referirse a un significado general y uno particular.

Pulso. Término usado en ocasiones como sinónimo de "tiempo" (con referencia a la unidad rítmica del compás). Sin embargo, es posible hacer una distinción entre ambos términos: por ejemplo, puede decirse que un compás de $^{6}/_{8}$ tiene seis "pulsos" pero sólo dos "tiempos".

Ritmo. El ritmo musical crea la sensación de abarcar lo que tiene que ver con el tiempo y el movimiento, es decir, con la organización temporal de los elementos de la música sin importar cuán flexible pueda ser en metro y en tiempo, la irregularidad de los acentos y la variación de los valores de duración. A lo largo del tiempo, amplias discusiones han buscado establecer qué es más importante para la música, si el ritmo o la altura del sonido. Tendemos más a referirnos al ritmo en contextos extramusicales, como también al tiempo fuera del arte, que a relacionar la altura del sonido fuera del contexto de la música. Esto únicamente pone de manifiesto que las connotaciones del ritmo en sí son bastante más complejas que las de conceptos como "rítmico" o "ritmado". Cuando nos referimos al marcado carácter rítmico de una marcha o de una típica pieza de *rock*, lo que tenemos en mente es la recurrencia regular de los acentos fuertes y la distinción entre acentos relativamente fuertes o débiles, pero no en menor medida que la presencia de un pulso o tiempo constante. En esencia, la música "rítmica"

suele ser la que tiene un carácter rítmico perfectamente predecible y con muy pocas variantes.

Resonancia. Para que una fuente de sonido irradie ondas sonoras de manera eficaz debe ser capaz de poner en vibración un volumen sustancial de aire. Los diapasones y las cuerdas de violín, por ejemplo, son relativamente ineficaces al respecto, pues su movimiento corta el aire que desplaza sin trasmitirle mucha energía. Sin embargo, es posible producir sonidos mucho más fuertes si el mango del diapasón o los extremos de las cuerdas tensas se apoyan contra una mesa o, mejor aún, contra una caja hueca de madera; de tal manera, las vibraciones simpáticas resultantes tienen la capacidad de producir un mayor desplazamiento de aire. Conforme los instrumentos musicales evolucionaron, se hallaron nuevas maneras de aumentar el volumen sonoro bajo el principio fundamental de la resonancia, cuyo planteamiento es que cualquier estructura con masa y elasticidad tiene una o más frecuencias vibratorias "naturales" relativamente fáciles de estimular. Tomando de ejemplo un simple columpio de jardín, los niños descubren de inmediato que con la aplicación de un muy pequeño impulso en cada "ciclo", el movimiento natural aumenta y alcanza amplitudes mucho mayores. El columpio se comporta igual que un resonador afinado que responde de inmediato a la fuerza aplicada a su propia frecuencia natural, pero cuya respuesta a otras frecuencias es menor. Entre los equivalentes musicales de este ejemplo están los tubos de resonancia colocados debajo de cada barra de instrumentos como la marimba o el vibráfono. Sin embargo, en la construcción de la caja de resonancia (o cuerpo) de un piano o de un violín es necesario lograr un resonador perfectamente calibrado capaz de reforzar los tonos de las cuerdas en un amplio rango de frecuencias fundamentales y armónicas. En la práctica, los instrumentos de la familia del violón no alcanzan la misma resonancia en todas las frecuencias; en cierto modo, discriminan frecuencias dependiendo de su forma particular, la tensión y las técnicas de barnizado usadas para lograr calidades tonales, respuestas y sonoridades más agradables. Por tanto, cada instrumento imprime su particular "color" al sonido y siempre existirán pequeñas diferencias. Muchos instrumentos tienden a reforzar los armónicos de una banda de frecuencias en particular sin importar cuál sea la fundamental que se toque. Esta región tonal se conoce como "formante", y el ejecutante, de manera consciente o subconsciente, deberá aprender

a controlarlo. La voz humana es un ejemplo excelente de las diferencias físicas que contribuyen a los colores individuales; y, de hecho, el sonido de cada vocal se caracteriza por tener dos regiones formante fijas. Los efectos importantes de la resonancia en los sonidos musicales se pueden apreciar también en cualquier habitación donde se ejecute música. Toda habitación tiene frecuencias resonante naturales, conocidas como series armónicas o *eigentones* (al., "tonos propios"), relacionados con el largo, ancho y alto de la habitación. Similar a lo que sucede en un complejo tubo de órgano, en la habitación las ondas rebotan contra las superficies paralelas de las paredes, el piso y el techo. La resonancia selectiva en estas frecuencias de las series armónicas inevitablemente dará color al sonido, en particular en habitaciones rectangulares y pequeñas donde las frecuencias resonantes son lo suficientemente altas para entrar dentro del rango musical. Puede lograrse un cierto grado de control al implementar recubrimientos suaves que amortigüen las resonancias, o con paredes de forma irregular que aumenten la difusión de la energía sonora.

Semitono. El intervalo más corto de la música occidental; abarca medio tono.

Síncopa. Desplazamiento del acento normal de la música de un tiempo fuerte a uno débil. En la música mensural los tiempos se reúnen de manera natural en grupos de dos o tres con un acento recurrente en el primer tiempo de cada grupo. Toda irregularidad, sea breve o larga, que tenga un efecto de contradicción rítmica al ser introducida en este patrón se denomina síncopa.

Sinestesia. Sensación secundaria que se manifiesta en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte del mismo. En la música está asociado principalmente con el color.

Sistema. En notación musical, la unión de dos o más pentagramas con un paréntesis escrito a la izquierda de los mismos, lo que indica que la música escrita en éstos se debe interpretar de manera simultánea.

Solfeo. (it. *solfeggio*; fr.: *solfège*). **1** ejercicio vocal entonado sea con una vocal (en cuyo caso el nombre indicado es vocalización) o con las sílabas de la solmización (la palabra deriva de "sol-fa"). El ejercicio tiene un doble propósito: como entrenamiento vocal elemental y como práctica de lectura a primera vista, ya que ayuda al estudiante a reconocer intervalos y las notas. **2** el término se ha aplicado también a la enseñanza de los ru-

dimentos musicales: lectura a primera vista, entrenamiento auditivo, estudio de la notación, entre otros. Los cursos completos de solfeo fueron introducidos por primera vez en los conservatorios de Bruselas y París, y han sido adoptados por infinidad de instituciones educativas musicales en todo el mundo.

Tema. Término común para identificar los pasajes melódicos principales de obras tonales y de música no tonal que conservan el rasgo de una continuidad melódica. A diferencia de los términos "idea" o "motivo", la palabra "tema" suele referirse a frases completas o periodos y generalmente se usa para los pasajes importantes de una obra. De tal manera, los temas o "sujetos" primero y segundo de un movimiento en forma sonata exponen el material melódico principal de la pieza y tienen el mayor peso estructural. Esta manera de ver las formas tonales en general recibe el nombre de "tematismo", principalmente cuando se busca mostrar que, en el movimiento de una obra, temas aparentemente heterogéneos tienen una fuente común. La naturaleza temática de la música de los últimos trescientos años es tan conspicua que permite elaborar catálogos temáticos de utilidad que registran el primer tema de las piezas. Entre los catálogos de este tipo más antiguos que han sobrevivido están los de Haydn y Mozart sobre sus obras propias. En el siglo XIX, especialmente en los poemas sinfónicos de Liszt, el tema de una composición extensa podía representar al personaje central de una obra literaria, mientras que la variación o "metamorfosis" del tema proporcionaba el concepto de cambio de acción. La *Symphonie fantastique* (1830) de Berlioz con su tema principal recurrente o *idée fixe* constituye un ejemplo seminal.

Tetracordio. (del gr. *tetra—*, "cuatro", *chordē*, "cuerda"). Sucesión de cuatro notas dentro de un intervalo de cuarta justa. En la teoría griega antigua, tetracordios con intervalos en orden descendente de tono-tono-semitono (como *la-sol-fa-mi)* se unían para formar modos de ocho notas que, como la escala moderna, servían como base para una composición melódica. Los teóricos medievales adoptaron también varios tetracordios ascendentes con distribuciones distintas de tonos y semitonos dentro de un intervalo de cuarta justa para la composición de melodías. La escala diatónica moderna se puede dividir también en dos tetracordios, como *do-re-mi-fa, sol-la-si-do*.

Temperamento. Sistema de afinación en el que algunos intervalos consonantes son ligeramente más cortos que los intervalos acústicamente

puros, sin que esta inexactitud signifique una desafinación desagradable para el oído. La afinación temperada fue esencial con la introducción de los instrumentos de teclado. Las voces y muchos otros instrumentos tienen la posibilidad de modificar las notas dependiendo del contexto musical, ajustando ligeramente su altura para buscar la afinación más adecuada; no así los instrumentos de teclado en los que todas las alturas son fijas. Una escala mayor con afinación exacta comienza con un tono entero mayor, seguido por un tono entero menor y, después, por un semitono cuyas medidas son 204, 182 y 112 cents respectivamente; la suma de los tres conforma un intervalo de cuarta con 498 cents (un cent es $^{1}/_{100}$ de un semitono con temperamento igual). Un instrumento de teclado se puede templar a esta escala, pero sería imposible tocar una escala con los mismos intervalos comenzando en la segunda nota de ésta, porque el siguiente intervalo no sería mayor sino menor.

Tiempo (it. *tempo*). **1** velocidad a la que se ejecuta una pieza musical. Se señala tradicionalmente de dos maneras: con indicaciones metronómicas (como ♩ = 70, que significa un tiempo de 70 negras o pulsos por minuto) y con un sistema menos preciso de palabras en italiano, idioma usado por tradición, aunque no de manera exclusiva (como *adagio*, lento; *andante*, no tan lento; *allegretto*, moderadamente rápido; *allegro*, rápido; *presto*, muy rápido). **2** [pulso] (al.: *Zahlzeit*, *Schlag*; fr.: *temps*; in.: *beat*; it.: *battuta*). Unidad básica de duración en la música mensural, como la que el director indica con los movimientos de la mano o la batuta. Los tiempos se clasifican normalmente de acuerdo con el lugar que ocupan en el compás: tiempos "débiles" (el segundo y el cuarto en un compás de cuatro tiempos, el segundo y el tercero en un compás de tres tiempos o el segundo en un compás de dos tiempos) y como tiempos "fuertes" (el primero y, en menor medida, el tercero en un compás de cuatro tiempos; y el primero en un compás de tres o de dos tiempos).

Timbre. Cada nota emitida por un instrumento musical consiste en un tono fundamental, el cual suele establecer el tono de la nota, junto con cierto número de armónicos (sobreagudos cuyas frecuencias son múltiplos simples de la fundamental). El color tonal o "timbre" particular de cada instrumento deriva del número de armónicos presentes y su intensidad. El oído humano adiestrado tiene la capacidad de distinguir no sólo las diferentes familias instrumentales sino también la de reconocer violines, flautas,

clarinetes y otros instrumentos individuales. Al igual que la mayor parte de los instrumentos de percusión, en el piano no es posible generar notas de sonido continuo; las notas comienzan a decaer desde el momento mismo en que son golpeadas, siendo los armónicos más agudos los primeros que tienden a desaparecer, de manera que el timbre se suaviza conforme el volumen disminuye. En la capacidad para reconocer diferentes instrumentos también influye el "ataque" o "transiente" con el que cada nota comienza. El transiente puede contener frecuencias muy bajas que incluso rebasan el límite de la audición humana. Esto explica la dificultad que enfrentan los fabricantes de instrumentos musicales electrónicos, ya que logran la generación y combinación de una familia de sobreagudos que simulen el sonido de una flauta o un oboe, y, sin embargo, el sonido obtenido puede desconcertar ya que carece de "ataque". Los transientes también son difíciles de registrar y reproducir con fidelidad puesto que requieren "amplitudes de banda" amplias, así como circuitos y altavoces de respuesta rápida.

Tonalidad. Sistema de organización de la altura de las notas en el que los elementos guardan entre sí un orden jerárquico de mayor a menor importancia; rige la construcción del discurso musical de la cultura occidental. Todos los sistemas tonales tienen en común el concepto de que la música progresa alejándose y regresando a las notas fundamentales, que son las que rigen la importancia relativa de todos los sonidos de una composición musical. De tal manera, en el sistema tonal mayor-menor distintivo del periodo de 1600 a 1900, un único centro tonal o tónica domina a lo largo de todo un pasaje, un movimiento o una pieza musical; la nota que forma un intervalo de quinta justa superior a la tónica es la siguiente en importancia, la que forma un intervalo de quinta inferior a la tónica es la que le sigue, y así sucesivamente: en la tonalidad de *do* mayor estas tres notas principales son *do* o tónica, *sol* o dominante y *fa* subdominante. En la música anterior a 1600, aproximadamente, es más adecuado hablar de modalidad que de tonalidad. Los teóricos medievales y renacentistas describieron diferentes modos que conformaban la construcción musical de su tiempo. Durante los siglos XVI y XVII se reforzó la distinción entre una línea de bajo y otras voces superiores, más melódicas; el desarrollo de una armonía más unificada en la práctica musical europea contribuyó a integrar las diferencias entre los diferentes modos en sólo dos categorías: el modo jónico en *do* (que corresponde a la escala mayor) y el modo eolio en *la* (la

escala menor). Estos dos modos se convirtieron en los principales, con cualquier altura como punto de partida, dentro de un proceso histórico paralelo al desarrollo y la consolidación de la afinación temperada o de temperamento igual. La tonalidad mayor-menor se ha descrito desde tres perspectivas distintas. En los albores del siglo XVIII Rameau codificó el principio de inversión de la triada de esta manera: tomando cualquier nota como punto de partida la tonalidad se establece mediante una progresión formada por las tres distribuciones espaciales de una triada, en la que cualquiera de sus tres notas puede ocupar el lugar del bajo cumpliendo la función de nota fundamental. Para el siglo XIX, este principio había reemplazado el anterior método del bajo cifrado, cediendo paso a la técnica de identificar los grados de la escala con números romanos; es decir, asignando una numeración a las notas sucesivas de una escala que, a su vez, son las notas fundamentales de sus triadas correspondientes. En las postrimerías del siglo XIX Hugo Riemann, en su teoría de armonía funcional, propuso que la tónica, la dominante y la subdominante eran las tres regiones más importantes para establecer la tonalidad. Estas dos teorías definitorias de la tonalidad sugerían que la música puede transitar entre las tonalidades mediante la modulación. Bajo una perspectiva contraria, a comienzos del siglo XX Schoenberg y Schenker proponían que una composición comprende solamente una tonalidad y las "tonalidades" menos importantes que articulan su estructura son sólo "regiones" (Schoenberg) o "prolongaciones" (Schenker) de ésta. Sin embargo, encontramos una clara diferencia entre el concepto de Schoenberg de una estructura "monotonal" conteniendo todas las regiones mayores y menores subordinadas a esa única tonalidad, y la noción de Schenker de que toda tonalidad es un desdoblamiento en el tiempo mediante la elaboración de "acordes naturales"; es decir notas de la triada mayor. Esta tercera fase de la teoría tonal proponía un fundamento natural de la tonalidad mayor-menor tomando en cuenta los sobretonos de la serie armónica. Riemann incluso sugirió una serie implícita de "subtonos" para explicar la tonalidad menor, ya que los intervalos mayores de la serie armónica se vuelven menores al invertirse por escrito por "abajo" de la nota generadora fundamental. Varias consideraciones teóricas del siglo XX sobre las simetrías que se presentan en los contextos tonal y armónico pueden deducirse del pensamiento de Riemann sobre la manera en que los "subtonos" se equilibran con los "sobretonos"

armónicos. La tendencia creciente al uso del cromatismo en la música del siglo XIX, particularmente notoria en Liszt, Wagner, Músorgski y Mahler, impulsó el enriquecimiento y el colapso final del sistema tonal mayor-menor. Específicamente, a partir de la década de 1880, compositores como Debussy, Rimski-Korsakov y Scriabin comenzaron a usar escalas de tonos enteros, pentatónicas y octotónicas para producir divisiones simétricas de la octava, procedimientos desarrollados posteriormente por Schoenberg y Webern entre los años de 1909 y 1913 hasta el punto del rechazo de la tonalidad. El desagrado de Schoenberg por el término inadecuado de "atonalismo" ha conducido a muchos teóricos a argumentar que el término "postonal" es más adecuado para los adelantos positivos de la organización armónica y la coherencia que la emancipación del sistema tonal mayor-menor ha proporcionado.

Tono. (al.: *Ton*; fr.: *ton*; in.: *tone*; it.: *tono*). **1** la calidad del sonido musical; por ejemplo, de un violinista puede decirse que tiene un tono "potente" o "con cuerpo" y de un cantante que tiene un tono "puro". **2** en el uso estadunidense, la palabra *tone* (tono) es sinónimo de *note* (nota) en inglés británico. **3** "sonido" o "tono" en sentido general, pero más específicamente el "tono entero", intervalo conformado por dos semitonos, es decir una segunda mayor; se conoce también con el nombre de "tono entero" o "tono completo". **4** en el canto llano, fórmulas de recitación, es decir "tono recitativo". **5** (it.) "tonalidad" o "modo"; específicamente un modo eclesiástico o su fórmula de recitación correspondiente.

Triada. Acorde de tres notas. Su forma básica consiste en una "raíz" o "fundamental" con otras dos notas que forman intervalos superiores de tercera y quinta respecto de ésta, conformando así dos intervalos de tercera sobrepuestos (Ej. 1a) Si el intervalo de tercera inferior es mayor y el superior es menor, el acorde es una triada mayor (Ej. 1a); si la tercera inferior es menor y la superior es mayor, la triada es menor (Ej. 1b); si las dos terceras son mayores, la triada es aumentada (Ej. 1c); y si las dos terceras son menores. La triada es disminuida (Ej. 1d). En la práctica las triadas suelen aparecer también en posición invertida (Ej. 2a) y en posiciones abiertas (Ej. 2b):

Ej. 1

Ej. 2

Unísono. (al.: *Prime*; fr.: *unisson*; it.: *prima*) **1** ejecución simultánea de la misma línea musical por varios instrumentos o veces, o por todo

un coro u orquesta; el unísono puede ser exactamente a la misma altura o en una octava diferente. La indicación con frecuencia es *all'unisono*. **2** "intervalo" entre dos notas iguales.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor W. (2009). Filosofía de la nueva música. Obra completa, 12. 2ª reimp. Ed. de Rolf Tiedemann con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. Trad. de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal.

Adorno, Theodor W. (2000). Sobre la música. Intr. de Gerard Vilar. I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona. España: Paidós (Pensamiento contemporáneo; 62).

Agustín (2008). Sobre la Música. Seis libros. Intro., trad. y notas de Jesús Luque Moreno & Antonio López Eisman. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 359).

Agustín (2010). Confesiones. Introducción, traducción y notas de Alfredo Encuentra Ortega. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 387).

Alsina Clota, José (1989). El neoplatonismo. Síntesis del espiritualismo antiguo. Barcelona: Anthropos (Autores, Textos, Temas y Filosofía, 27).

Aminrazavi, Mehdi (2008). Early Persian Philosophy: Zoroastrian Thought. En Nasr, Hossein Seyyed & Aminrazavi, Mehdi (Eds.). An Anthology of Philosophy in Persia. From Zoroaster to ʻUmar Khayyām. Londres & Nueva York: I. B. Tauris, El Instituto de Estudios Ismailí. Vol. 1. pp. 13-102.

Antón Pacheco, José Antonio y Rodríguez Vargas, Rodríguez Vargas, Joaquín (2007). La sabiduría mazdea. Dos textos del Irán Antiguo. Madrid: Alquitara (Mandala Ediciones).

Aristóteles (2004). Problemas. Intr., trad. y notas de Ester Sánchez Millán. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos; 320).

Arnaldez, R., Beaujeu, J., Furon, R., et al. (1988). Historia general de las ciencias. Las antiguas ciencias del Oriente. tomo 1. Pról. de René Taton. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Orbis.

Axelrod-Korenbrot, Alicia (1981). Maimónides Filósofo.México: UNAM (Colegio de Filosofía, Seminarios).

Baines, John, y Pinch, Geraldine (1996). Egipto. En Roy Willis (Ed.). Mitología. Guía ilustrada de los mitos del mundo. 2ª ed. Pról. de Robert Walter. Versión castellana de Gabriela Mistral. Madrid: Debate (Círculo de Lectores). pp. 36-55.

Bernal, John (1989). La ciencia en la historia. 9ª ed. Trad. de Elí de Gortari. México: Nueva Imagen-UNAM.

Bhagavad Gita (1997). Trad. del sánscrito y notas de Jordi Groh. Pról. de Heinrich Zimmer. Barcelona: Abraxas.

Bharata, Nāṭyaśāstra, A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics, vol. 1 (caps. i-xxvi), intro. y trad. de Manomohan Ghosh, Calcuta, The Royal Asiatic Society of Bengal, 1950.

Bharata, Nāṭyaśāstra, A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics, vol. 2 (caps. xxxviii-xxxvi), intro & trad. Manomohan Ghosh, Calcuta, The Royal Asiatic Society of Bengal, 1961.

Bjorn Merker, Morley, Iain y Zuidema, Willem (2015). Five Fundamental Constraints on Theories of the Origins of Music. Philosophical Transactions: Biological Sciences. Vol. 370, N° 1664, Royal Society: 1-11.

Blacking, John (1974). How Musical is Man?. 2ª reimp. Washington, D.C.: University of Washington Press.

Bloch, Ernst (2007). El Principio Esperanza [Das Prinzip Hoffnung. In Fünf Teilen]. Vol. III. Ed. de Francisco Serra. Trad. de Felipe Gonzáles Vícer. Madrid: Trotta (Estructuras y Procesos. Serie Filosofía).

Boecio, Severino (2009). Sobre el fundamento de la música. Cinco libros. Introducción, traducción y notas de Jesús Luque, Francisco Fuentes, Carlos López, Pedro R. Díaz y Mariano Madrid. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 377).

Boyce, Mary (2001) Zoroastrians. Their Religious Beliefs and Practices. Londres & Nueva York: Routledge.

Carpentier, Alejo (2004). "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música" en Isabel Aretz et al. América Latina en su música. México/Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores/unesco (América Latina en su cultura).

Colomer, Luis y Gil, Begoña (1996). Sobre música. Madrid: Gredos.

Confucio (1979). Analects. Adapted from the translation by D. C. Lau, Confucius: The Analects. London: Penguin, 90, 7.32.

Cook, Scott (1995). Unity and Diversity in the Musical Thought of Warring States China. Ph.D. diss.: University of Michigan, 103.

Copleston, Frederick C. (1984). Filosofías y culturas. Trad. de Beatriz Eugenia Álvarez Klein. México: Fondo de Cultura Económica.

Corbin, Henry (1995). Avicena y el relato visionario. Estudio sobre el ciclo de los relatos avicenianos. Trad. de Agustín López Tobajas. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

Cremo, Michael A. y Thompson, Richard L. (1997) La historia oculta de la especie humana. Nuevos vestigios sobre los orígenes del hombre. México: Edivisión, Compañía Editorial.

Deleuze Gilles, y Guattari, Félix (1997). ¿Qué es filosofía?, Trad. de Thomas Kauf. España: Anagrama (Argumentos).

Dewoskin, Kenneth J. (1982). A Song for One or Two: Music and the Concept of Art in Early China. Ann Arbor: University of Michigan Center for Chinese Studies.

Dussel, Enrique (2000). Europa, modernidad y eurocentrismo, en La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latinoamericanas. Edgardo Lander (ed.). Buenos Aires: CLACSO, Unesco.

Eliade, Mirçea (1999). Historia de las creencias religiosas Vol. I. De la Edad de Piedra a los Misterios de Eleusis. Trad. de Jesús Valiente Malla. Barcelona: Paidós.

Eriúgena, Juan Escoto (1984). División de la naturaleza (Periphyseon). Trad. Francisco José Fortuny. Barcelona: Orbis.

Euclides (2015). Elementos I. Libros I-VII. Intro. Luis Vega, trad. y notas de María Luisa Puertas Castaños, Madrid, Gredos, Biblioteca Clásica.

Feld, Steven (1982). Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

Feld, Steven (2001). "El sonido como sistema simbólico: el tambor Kaluli", en Culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología. Ed. de Francisco Cruces. Madrid: Trotta, pp. 331-355.

Fernández, Clemente (1979). Los filósofos medievales. Selección de textos II. Madrid. BAC (Biblioteca de Autores Cristianos).

Frilley, Georges (1999). Persia sagrada. Avesta, Firdusi, Khayyam, Rumi, Attar, Saadi, cuentos y apólogos. Trad. Mario Montalbán. Barcelona: Abraxas (Deus Aderit).

Fitzgerald, Edward (1952). Rubáiyat of Omar Khayyám. Con ilustraciones de Edmund Dulac. Nueva York: Doubleday & Company, Inc.

Franck, Adolphe (2001). The Kabbalah or the Religious Philosophy of the Hebrews. 1° ed. 1926. Revisada y traducción extendida del doctor I Sossnitz. Nueva York: Citadel.

Fox Brindley, Erica (2012). Music, Cosmology and Politics of Harmony in Early China. Nueva York: State of University of New York Press (SUNY) (Series in Chinese Philosophy and Culture).

Fung, Yu-Lan (1987). Breve historia de la filosofía china. Trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 446).

García Bacca, Juan David (1990). Filosofía de la música. Texto revisado por Miguel Ángel Palacios. Barcelona: Anthropos.

Godwin, Joscelyn (2009). Armonía de las esferas. Un libro de consulta sobre la tradición pitagórica en la música. Intr. y ed. de Joscelyn Godwin. Trad. de María Tabuyo y Agustín López. Girona: Atalanta.

Godwin, Joscelyn (1979). Robert Fludd. Hermetic Philosopher Surveyor of Two Worlds. Londres: Thames and Hudson.

Gombrich, E. H. (1999). La historia del arte. Trad. Rafael Santos Torroella. México: Editorial Diana/conaculta. Gombrich, E. H. (1999). La historia del arte. Trad. Rafael Santos Torroella. México: Editorial Diana, Conaculta.

Gorman, Peter (1988). Pitágoras. Trad. de Dámaso Álvarez. Barcelona: Crítica-Grijalbo (Serie General Letras e Ideas).

Grabner, Hermann (2001). Teoría general de la música. Madrid: Akal.

Graham, Angus (2012) El Dao en disputa. México: Fondo de Cultura Económica.

Guerrero, Rafael Ramón (2002). Historia de la filosofía medieval. Madrid: Akal (Tractatus Philosophiae, 2).

Guo Qingfan 郭慶藩 (1993). Zhuangzi jishi 莊子集釋. Taipei: Wanjuan lou, 2 ("Qi Wu Lun 齊物論).

Guthrie, William K. C. (1999). Historia de la filosofía griega. Los primeros presocráticos y los pitagóricos. Vol. I. Madrid: Gredos.

Hart, James (1970/71). The Discussion of the Wu-Yi Bells in the Kuo-Yü, Journal of Oriental Studies-Monumenta Serica, Vol. 29, 391-418.

Hamel, Fred, y Hürliman, Martin (1954) Enciclopedia de la música. tomo 1. 3ª. ed. Trad. de Otto Mayer-Serra. México: Cumbre.

Hauge, Peter. (2008). "Robert Fludd (1574-1637): A Musical Charlatan? A Contextual Study of His 'Temple of Music' (1617-18)", International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 39, No. 1 (June 2008), pp. 3-29. Croatian Musicological Society, en http://www.jstor.org/stable/25 487537.

Hefestión, Aristóxeno y Ptolomeo (2009). Métrica griega, harmónica-rítmica y harmónica. Introducciones, traducciones y notas de Josefa Urrea Méndez (Métrica Griega), Francisco Javier Pérez Cartagena (Harmónica-Rítmica) y Pedro Redondo Reyes (Harmónica). Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 383).

Hicks, Jim (1981). Los persas. 3ª impr. México: Time-Life (Orígenes del Hombre).

Hirschberger, Johannes (1991). Historia de la Filosofía. Antigüedad, Edad Media, Renacimiento. Vol. I. 14ª ed. Trad. Luis Martínez Gómez. Barcelona: Herder (Sección de Teología y Filosofía, 13).

Hirschberger, Johannes (1990). Historia de la Filosofía. Edad Moderna, Edad Contemporánea. 13ª ed. Vol. II. Trad. Luis Martínez Gómez. Barcelona: Herder (Sección de Teología y Filosofía, 14).

Izutsu, Toshihiko (1997). Sufismo y Taoísmo. Estudio comparativo de conceptos filosóficos clave. Vol. 1Ibn 'Arabī. Trad. Anne-Hélène Suárez Girard. Madrid: Siruela (Árbol del Paraíso, 10).

Jaspers, Karl (1980). La filosofía. 8ª reimp. Trad de José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 77).

Jaspers, Karl (2001). Los Grandes Maestros de Occidente y Oriente. Buda, Confucio, Lao Tse, Jesús, Nagarjuna y Agustín. Intr. de Manuel Garrido. Trad. de Elisa Lucena y Pablo Simón. Madrid: Tecnos.

Josten, C. H., Robert Fludd's Theory of Geomancy and His Experiences at Avignon in the Winter of 1601 to 1602, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 27. (1964), pp.327-335. Stable URL. http://links.jstor.org/sici?sici=00754390%281964%2927%3C327%3ARFTOGA%3E2.0.CO%3B2-1

Kant, Immanuel (2006). Filosofía de la historia. 11ª reimp. México: Fondo de Cultura Económica (Popular, 147).

Khayyâm, Omar (2001). Rubaiyat. Trad. de Esteve Serra. Barcelona: Los pequeños libros de la sabiduría.

Koestler, Arthur (1981) Los sonámbulos. Historia de la cambiante cosmovisión del hombre. Trad. Alberto Luis Bixio. México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

Kunst, Jaap (1955). Ethno-musicology. The Hague: Martinus Nijhoff.

La ciencia del Brahman. Once Upanisad antiguas (2000). Ediciones de la Universidad de Barcelona. Trad. del Sánscrito, Intr. y Notas de Ana Agud y Francisco Rubio. Madrid: Trotta (Pliegos de Oriente).

La sabiduría de Zarathustra (2010). compilación de B. S. Surti. Trad. de Esteve Serra. Barcelona: Los Pequeños Libros de la Sabiduría, 149.

La sagrada Biblia (1981). 2ª ed. Trad. por el equipo hispanoamericano de la Casa de la Biblia de Madrid. España: Selecciones del Reader's Digest (Iberia).

Ryden, Edmund (trad.) (2008) Daodejing. Atribuido a Laozi. Intro. de Benjamin Penny. Nueva York: Oxford University Press (Oxford World's Classics).

Lara Peinado, Federico (2009). El libro de los Muertos. 5ª ed. Estudio preliminar, traducción y notas de Federico Lara Peinado. Madrid: Tecnos (Clásicos del Pensamiento, 12).

Lattimore, Owen y Eleanor Lattimore (1966). Breve historia de China. 3ª ed. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 994).

Latham, Alison, et al. (2008). Diccionario Enciclopédico de la Música. México: Fondo de Cultura Económica.

Lü Buwei 呂不韋 (2000). Lüshi chunqiu jiaosshi 呂氏春秋校釋 5.2 ("Da Yue 大樂"), 255. Comp., annot. Chen Qiyou 陳奇猷. Traducción adaptada de Lü Buwei, The Annals of Lü Buwei (Lüshi chun qiu): A Complete Translation and Study, trans. and ed. John Knoblock and Jeff rey Riegel. Stanford: Stanford University Press.

Lull, José (2004). La astronomía en el antiguo Egipto, València: Universitat de València PUV (Historia Oberta).

Merriam, Alan P. Usos y funciones. en Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología. Ed. de Francisco Cruces. Madrid: Trotta, pp. 275-296.

Micklem, Nathaniel (1975). La Religión. 3ª reimp. México: Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 23).

Michels, Ulrich (2004). Atlas de Música. Vols. 1 y 2. 8ª Reimp. Trad. De León Mamés y Gunther Vogel. Madrid: Alianza Editorial.

Mithen, Steven (2005). The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind and Body. Massachusetts: Harvard University Press.

Molina, Radamés y Ranz, Daniel (2000). La idea del cosmos. Cosmos y música en la antigüedad. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós (Studio, 142).

Mora, Fernando (2011). Ibn 'Arabī. Vida y enseñanzas del gran místico andalusí. Barcelona: Kairós (Sabiduría Perenne).

Moulines, Carlos-Ulises (1976). "Los fundamentos metodológicos de la filosofía natural de Isaac Newton". Diánoia. México, UNAM, Fondo de Cultura Económica , Vol. 22, núm. 22, 1976, pp. 27-43.

Myers, P. Helen (2001). "Etnomusicología". en Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología. Ed. de Francisco Cruces. Madrid: Trotta, pp.19-39.

Nadel, Siegfried (1930). "The Origins of Music", Musical Quaterly, 16: 531-546.

Naydler, Jeremy (2003). El templo del cosmos. La experiencia de lo sagrado en el Egipto antiguo. Trad. de María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Siruela (El Árbol del Paraíso, 33).

Nettl, Bruno (1956). Music in Primitive Culture. Cambridge: Harvard University Press.

Olivelle, Patrick (1998). The Early Upanisads, Annotated Text and Translation, Nueva York & Oxford, Oxford University Press.

Ordóñez Burgos, Jorge (2008). Hipócrates y los egipcios. Influencias egipcias en la medicina hipocrática del siglo IV a. C. Chihuahua: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Ortega y Gasset, José (1983). ¿Qué es filosofía?, Colección Editada por Paulino Garagorri. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial

Pahissa, Jaime (1945). Los grandes problemas de la música. Buenos Aires: Editorial Poseidón (Todo para todos).

Pániker, Agustín (2005). *Índika, Una descolonización intelectual*. Reflexiones sobre la historia, la etnología, la política y la religión en el sur de Asia. Barcelona: Kairós.

Pérez Arroyo, Rafael (2001). Egipto. La música en la era de las pirámides. Madrid: Centro de Estudios Egipcios.

Piulats, Octavi (2006). Egiptosophia. Relectura del mito al logos. Barcelona: Kairós.

Plotino y Porfirio (2015). Vida de Plotino y Enéadas (I-III). Estudio introductorio de Ignacio Guiu. Trad. y notas de Jesús Igal. Madrid: Gredos (rba Coleccionables).

Plotino (1985). Enéadas (III-IV). Introducción, traducción y notas de Jesús Igal. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 88).

Plotino (1998). Enéadas (V-VI). Introducción, traducción y notas de Jesús Igal. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 256).

Popley, Halbert Arthur (1996). The Music of India. 3ª reimp. Revisión y actualización de Coomaraswanny. A. Ragani. Delhi: Low Price Publications.

Quintiliano, Arístides (1996). Sobre la música. Introducción, traducción y notas de Luis Colomer y Begoña Gil. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 216).

Random, Michel. (2006) Rumi. El Conocimiento y el Secreto. 1ª ed. en español. Trad. Isabel Vericat. Revisión de Fernando Cisneros. México: Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 552).

Raphael, David Daiches (1986). Filosofía de la moral. Trad. de Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 403).

Rig Veda (2010). 2ª ed. Trad. del Sánscrito y estudio analítico de Juan Miguel de Mora con colaboración de Ludwika Jarocka. México: Conaculta (Cien del Mundo).

Rivaud, Albert (1962). Historia de la Filosofía. Desde el escolasticismo hasta la época clásica. T. 2. Trad. Ángela Romera Vera y Marta Elena Samatan. Buenos Aires: Kapelusz. Serie Filosofía y Ciencias Sociales (Universitaria).

Robertson, Alec et al. (2000). Historia general de la música I. De las formas antiguas a la polifonía. A. Robertson y D. Stevens (dir.). Trad. de Aníbal Froufe. Madrid: Istmo.

Rowell, Lewis (2005). Introducción a la Filosofía de la Música. Antecedentes históricos y problemas estéticos. 4ª reimp. Trad. de Miguel Wald. Barcelona: Gedisa.

Rumi, Yalal ud-din (2003). Rubayat. Prólogo de Clara Janés. Sel. y trad. del persa Clara Janés y Ahmad Taherí. Caligrafía de Mehdi Garmrudi. Sevilla: Ediciones Unesco, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo (Unesco de obras representativas, Poesía del oriente y del Mediterráneo, 7).

Rumi, Yalal ud-din (2005). La sed de los peces. Intro. y versiones de Elisa Ramírez Castañeda. México: Conaculta (Cien del Mundo).

Rumi, Yalal ud-din (2012). En Brazos del Amado. Antología de poemas místicos. Trad. Alfonso Colodrón. Madrid: Edaf (Arca de la Sabiduría, 40).

Safran, Alexandre (1998) Sabiduría de la Cábala. Barcelona: Riopiedras.

Saint-Exupéry, Antoine (1975). El Principito. Trad. de Alberto Sánchez Mascuñan, México: Roca.

Salazar, Adolfo (2004). La música, como proceso histórico de su invención. 5ª reimp. México: FCE (Breviarios, 26).

Śārṅgadeva (1978). Sangita Ratnakara. Vol. I Treatment of Svara. Trad. del sánscrito al inglés de doctor R.K. Shringy, bajo la supervision de doctor (Miss) Prem Lata Sharma. Varnasi: Motilal Banarsidass.

Schneider, Marius (2001). El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas: ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español. 2ª ed. Madrid: Siruela (Árbol del Paraíso, 12).

Scholem, Gershom (1996). On the Kabbalah and Its Symbolism. Trad. del alemán por Ralph Manheim. Nueva York: Schocken Books. [Zúrich: Rhein Verlag, 1960].

Schweitzer, Albert (1977). El pensamiento de la India. 3ª reimp. México: FCE (Breviarios, 63).

Sefer Yetzirah (1998). Sefer Yetzirah. El libro de la formación. Versión de Isidor Kalisch. Trad. Manuel Algora. Madrid: Edaf (Arca de Sabiduría, 10).

Sefer Yetzirah (2004) The Book of Formation or Sepher Yetzirah. Atribuido a Rabí Akiba Ben Joseph. Trad. Knut Stenring. Prólogo R. A. Gilbert. Intro. y ed. A. E. Waite. Berwick, Maine: Ibis Press (The Ibis Western Mystery Tradition).

Sen Montero, Felipe (2006). Los egipcios. México: Perymat Libros (Vida y Costumbres en la Antigüedad).

Spitzer, Leo (2008). Prolegómenos a una interpretación de la palabra "stimmung", *Ideas clásica y cristiana de la armonía del mundo*, Madrid: Abada.

Stevenson, L. Y Haberman D. L. (2001). Diez teorías sobre la naturaleza humana. Trad. de Elisa Lucena. Madrid: Cátedra (Teorema).

Sun Xidan 孫希旦 (1998). Liji jijie 禮記集解. Beijing: Zhonghua shuju, 19. "Yueji 樂 記, Part I", 993.

Textos herméticos (1999). Intr., trad. y notas de Xavier Renau Nebot. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 268).

Tolkien, J. R. R. (2009). El Silmarillion. Christopher Tolkien (ed.). Trad. de Rubén Masera y Luis Domènech. Barcelona/México: Planeta/Minotauro (Biblioteca J. R. R. Tolkien).

Trainor, Laurel J. (2015). The Origins of Music in Auditory Scene Analysis and the Roles of Evolution and Culture in Musical Creation. Philosophical Transactions: Biological Sciences. Vol. 370, N° 1664. Royal Society: 1-14.

Upanishads. Isa, Katha y Kena (2005). Trad. del sánscrito y comentarios de Swami Paramananda. Versión castellana de Esteve Serra. Barcelona (Los pequeños libros de la sabiduría).

Vernet, Juan (1999). Lo que Europa debe al islam de España. Barcelona: El Acantilado.

Wallin, Nils L. y Merker, Björn (2001). The Origins of Music. Cambridge: MIT Press.

Wallis, Charles Glenn (1984). The Harmonies of the World V, en Hutchins, Robert Maynard (ed.) The Almagest, by Ptolemy, On the Revolutions of the Heavenly Spheres, by Nicolaus Copernicus, Epitome of Copernican Astronomy: IV and V The harmonies of the World: V, by Johannes Kepler. Chicago/Londres/Toronto/Ginebra/Sydney/Tokyo/Manila: Encyclopaedia Britannica (Great Books of the Western World, 16).

West, Martin Litchfield (2010). The Hymns of Zoroaster. A New Translation of the Most Ancient Sacred Texts of Iran. Nueva York/Londres. I. B. Tauris.

Weiner, James (1996). Oceanía. En Roy Willis (Ed.) en Mitología. Guía ilustrada de los mitos del mundo. 2ª ed. Pról. de Robert Walter. Versión castellana de Gabriela Mistral. Madrid: Debate (Círculo de Lectores). pp. 288-299.

Wild, John et al. (1977). El concepto del hombre. Estudio de filosofía comparada. 1ª reimp. Trad. de Julieta Campos y Juan José Utrilla. Compilado por S. Radhakrishnan y P. T. Raju. México: Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 176).

Wing-Tsi, Chan, et al. (1965). Filosofía del Oriente. 3ª ed. Trad. de Jorge Hernández Campos y Jorge Portilla. México: Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 28).

Wu Yu 吳璵 (1985). "Luo Gao" en Shangshu duben 尚書讀本 (ed.). Taipei: Sanmin Publishing, 126.

Yates, Frances A. (2004) La filosofía oculta en la época isabelina. México: Fondo de Cultura Económica (Colección Popular, 232).

Yates, Frances A. (2008). El iluminismo Rosacruz. México: Fondo de Cultura Económica (Colección Popular, 209).

Zaehner, Robert C. (1976). The Teachings of the Magi. A Compendium of Zoroastrian Beliefs. Nueva York: Oxford University Press.

Zaehner, Robert C. (1961). The Dawn and Twilight of Zoroastrianism. Nueva York: G. P. Putnam's Sons (GPPS).

Zhuangzi (2005). Los capítulos interiores de Zhuang Zi. traducción de Pilar González España y Jean Claude Pastor-Ferrer. Madrid: Trotta.

Zimmer, Heinrich (1997). Mitos y símbolos de la India. 2ª ed. a cargo de Joseph Campbell. Trad. de Francisco Torres Oliver. Madrid: Siruela (El Árbol del Paraíso, 1).

Recursos electrónicos

Britan, Halbert Hains (1911). The Philosophy of Music, a Comparative Investigation into the Principles of Musical Aesthetics. New York: Longmans, Green and Co. London, Bombay and Calcutta (http://archive.org/details/philosophymusic00britgoog).

Busoni, Ferruccio (1911). Sketch of a New Aesthetic of Music. Trad. del alemán por doctor Theodore Baker. New York: G. Schirmer (http://archive.org/details/sketchofanewesth31799gut).

Hand, Ferdinand (1880). Aesthetics of Musical Art; o Sobre la belleza en la música. 2ª ed. Trad. del alemán de Walter E. Lawson. Primer libro. Londres: W. Reeves (http://archive.org/details/aestheticsofmusi00hand).

Higgins, W. Mullinger (1838). The Philosophy of Sound and History of Music. Londres: Wm S. Orr and Co. (http://archive.org/details/philosophysound00higggoog).

Martínez Contreras, Javier (2004). Las huellas de lo oscuro. Estético y Filosofía de Ernst Bloch. Salamanca: San Esteban (http://books.google.com.mx/books?id=fjZBEyhhQX0C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage &q&f=false).

Mazzini, Giuseppe (2003). Filosofia della Musica. Edición electrónica realizada por Alession Sfienti. Modigliana: Ami Books (http://es.scribd.com/doc/8437005/Giuseppe- Mazzini-Filosofia-Della-Musica).

Nettl, Bruno (1958). "Historical Aspects of Ethnomusicology". American Anthropologist. Wiley-Blackwell, New Series, Vol. 60, núm. 3, junio de 1958, pp. 518-532 (http:// www.jstor.org/stable/666340).

Pole, William (1910). The Philosophy of Music. 5 ed. revisada. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. Ltd (http://archive.org/details/philosophyofmusi00poleuoft).

Rice, Timothy (1980). Aspects of Bulgarian Musical Thought. Eslovenia, ICTM, Vol. 12, pp. 43-66 (http://www.jstor.org/stable/767653).

Rush, James (1855). Philosophy of Human Voice. 4a ed. Philadelphia: Lippincott, Grambo, London. Trubner & Co. (http://www.archive.org/details/philosophyofhuma00rush).

Seymour, Harriet Ayer (1910). How to Think Music. Nueva York: the H.W. Gray Company, sole agents for Novello & Co., ltd., London (http://archive.org/details/ cu31924022371821).

Seymour, Harriet Ayer (1920). Philosophy of Music. What Music Can Do for You. Nueva York- Londres: Harper & Brothers (http://archive.org/details/philosophyofmusi00seymrich).

Smith, Robert (1759). Harmonics, or The Philosophy of Musical Sounds. 2a ed. Londres: T. and J. Merrill Bookfellers, Cambridge (http://www.archive.org/details/harmonicsorphilo00smit).

Stromeyer, C.E. (1911). Unity in Nature, an Analogy between Music and Life. Londres: Sherrat & Hughes (http://archive.org/details/unityinnatureana00strorich).

Turner, Walter James (1922). Life and Music. Nueva York: E. P. Dutton and Company Publishers (http://archive.org/details/cu31924021795582)

Los contenidos de este libro pueden ser reproducidos en todo o en parte, siempre y cuando se cite la fuente y se haga con fines académicos y no comerciales

Se terminó de imprimir en febrero de 2020
en los talleres de Fernando González Duke
Tlacoquemecatl 533-3 Col. Del Valle,
C.P. 03100, Municipio Benito Juárez
Ciudad de México.